AL. PIRU

ANALIZE ȘI SINTEZE CRITICE

CANTEMIR
ALECSANDRI
EMINESCU
CREANGĂ
CARAGIALE
COȘBUC
BRĂTESCU-VOINEȘTI
BASSARABESCU
PILLAT
CĂLINESCU

Scanned with CamScanner

UMANISMUL CRONICARILOR

Prezența unor idei și tendințe umaniste în opera cronicarilor români constituie, alături de evocarea epică a evenimentelor și eroilor istoriei, de farmecul limbii și virtuțile stilului narativ arhaic, unul din temeiurile bunei aprecieri de care s-a bucurat și se va bucura întotdeauna literatura noastră veche.

Se știe că umanismul este un curent filozofic care a luat naștere în secolele XIV—XV în Italia și s-a răspîndit apoi în toată Europa, ca ideologie la început a unui cerc restrîns de intelectuali, interesați de eliberarea personalității umane din arbitrariul puterii feudale și apărarea spirituală a bisericii, mai apoi ca ideologie specifică pentru aspirațiile noii clase în curs de afirmare, burghezia,

Umanismul a fost teoretizat din primul moment, pe baza studiului scrierilor antichității eline și romane, ca o filozofie antropocentrică, sub lozinca scoasă din comedia lui Terențiu *Heautontimorumenos* (Cel ce se pedepsește singur). *Homo sum, et humani nihil a me alienum puto* (Sînt om și nimic din ceea ce e omenesc nu-mi socotesc străin). Așezînd omul în centrul universului, umaniștii luptau, în vederea desăvîrșirii personalității umane, pentru libera manifestare a forțelor creatoare, pentru scoaterea acestora din cătușele concepției religioase, mistice și ascetice și restituirea bucuriilor lumești pe pămînt. Idealul omului eliberat prin cultură de prejudecăți, ca-

pabil să trăiască autentic viața, experimentînd toate domeniile de activitate, idealul omului de renaștere universal, om de stat, filozof, om de știință și în același timp artist, a devenit idealul umaniștilor, parțial înfăptuit de un Leonardo da Vinci sau Michelangelo.

Lipsit de o largă bază economică, umanismul Renașterii secolelor al XIV-lea și al XVI-lea n-a fost un curent social bine determinat. Erasmus de Rotterdam a satirizat cu sarcasm obscurantismul medieval, îndeosebi ignoranța și parazitismul clerului, dar a tratat în același mod și poporul. Thomas Morus propunea reorganizarea societății pe baza muncii tuturor membrilor ei și a repartiției egale a bunurilor de consum. Ulrich van Hutten se ridica împotriva principilor feudali și a imperiului în numele nobilimii. De altfel mulți umaniști aparțineau fie nobilimii, fie clerului, ori erau patronați de principi, încît ideologia lor are un caracter progresist limitat. În majoritatea lor umaniștii n-au aderat la Reformă.

Umanismul a avut totuși un rol considerabil în lărgirea orizontului cultural european, îndeosebi în cunoașterea, editarea și valorificarea moștenirii literare a antichității. Eminenți cunoscători ai limbilor clasice, umaniștii au descoperit, publicat și comentat pentru prima dată operele clasicilor greci și latini, luați apoi de ei înșiși ca model în scrierile lor, redactate mai ales în limba latină. Dacă întrebuințarea unei limbi moarte a împiedicat difuzarea operei umaniștilor în mase, ea a ajutat totuși circulației scrierilor în mai multe țări, fără intermediul traducerilor, limba latină fiind limba de cultură mondială a evului mediu.

Nu am de gînd deloc să epuizez aici istoria umanismului, am dat doar o scurtă definiție, aproape curentă a lui, pentru a urmări în continuare ceea ce am putea socoti idei și tendințe umaniste în opera cronicarilor români.

Desigur că ar fi exagerat să vorbim de umanismul românesc, din perioada feudală a literaturii noastre, ca de un produs local, determinat de condiții proprii. Asemenea

condiții nu au existat la noi în evul mediu. Purtătorii ideilor umaniste sînt în mod exclusiv clerici, boieri sau principi care au învățat în școli străine. Limba de cultură a evului mediu românesc nu a fost nici elina nici latina, ci limba slavonă, limbă a bisericii, în care nu s-au tradus cărți laice. O tradiție de cultură clasică a lipsit. Prin urmare ideile umaniste ale cronicarilor români medievali reprezintă numai adaptarea ideilor umanismului european la nevoile social-politice și culturale locale.

Regretatul profesor Ștefan Bezdechi a susținut, pe drept cuvînt după părerea noastră, în monografia pe care i-a consacrat-o în 1939, că primul umanist român a fost Nicolaus Olahus (1493—1568). Descendent dintr-o familie domnitoare a Țării Românești, Olahus și-a desfășurat activitatea mai mult în afara granițelor țării noastre, în Belgia, Ungaria și Cehoslovacia, dar și în Transilvania, unde se născuse și unde ca primat al Ungariei și locțiitor (regent) al regelui Ferdinand I, a organizat învățămîntul după sistemul umanist. Olahus a purtat corespondență cu prințul umaniștilor, Erasmus de Rotterdam și a scris lucrări teologice, istorice și literare exclusiv în limba latină. În lucrările teologice este, ca toți umaniștii, împotriva Reformei. Lucrările istorice (*Hungaria, Attila, Chronicon*, 1458—1551) au meritul de a folosi izvoare antice și de a vorbi de originea comună latină, a românilor din Transilvania, Moldova și Țara Românească, într-o vreme cînd aceasta nu fusese nici contestată, dar nici afirmată. Putem presupune că Olahus vorbea nu numai ca erudit, ci și din mîndria de a aparține unui popor de obîrșie nobilă. Mai tîrziu învățații Școlii Ardelene vor folosi ideea de latinitate drept argument pentru revendicarea drepturilor politice uzurpate poporului român de stăpînirea străină în Transilvania.

Ca bun cunoscător al literaturilor clasice, Olahus a compus în latinește și versuri, imitînd de obicei pe Ovidiu, livrești, după propria sa mărturie, interesantă și prin aceea că dezvăluie formația-i umanistă, rezultată nu atît

Scanned with CamScanner

prin acțiunea mediilor culturale și a școlilor străine, cît prin lecturi :

Nu al Italiei sol mi-a îmbogățit al meu suflet,
Grecia nu-mi oferi prea învățatele-i școli,
Nici a Germaniei țară nu-mi cultivă caracterul,
Nici orașul ce-și luă numele său de la Gran ;
Belgia cea învățată nu-mi dete nici un magistru,
Grațiile ei nu mi-a dat Franța bogată în duh.
Dacă e-n mine ceva (recunosc că e doar o scînteie)
Apoi aceasta-nvățai de la tăcutele cărți.

Olahus vrea să spună că a dobîndit meșteșugul artei prin studiu personal, printr-un efort de autocultivare, în dorința desăvîrșirii interioare, care e chiar idealul umaniștilor.

Credem că opera latină a umanistului Nicolaus Olahus poate și trebuie să fie integrată culturii românești, cu atît mai mult cu cît ea a servit cronicarilor români de mai tîrziu, de pildă stolnicului Constantin Cantacuzino. Din nefericire nu avem pînă în prezent nici o ediție a operelor sale și nici o traducere în limba română integrală, de dorit în viitorul cel mai apropiat.

Al doilea umanist român sau, pentru cei care nu acceptă pe Olahus, primul umanist român ar fi cronicarul Grigore Ureche (c. 1590—1647).

Asupra umanismului lui Grigore Ureche a atras atenția întîia dată N. Iorga în *Istoria literaturii românești*, I, 1904. Umanismul lui Ureche a fost aproape infirmat de P. P. Panaitescu în lucrarea sa *Influența polonă în opera și personalitatea cronicarilor Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1925, reafirmat de Pompiliu Constaninescu în *Vremea*, 1934, negat de Șerban Cioculescu la aceeași dată și din nou pus sub semnul îndoielii de P. P. Panaitescu în cea mai recentă ediție a Cronicii din 1955. O replică la această părere se încearcă în *Istoria literaturii române*, lucrare colectivă sub redacția acad. Al. Rosetti, Editura Academiei, 1964.

P. P. Panaitescu pune slăbiciunea influenței umanismului asupra lui Grigore Ureche pe seama faptului că acesta

studiase într-o şcoală iezuită, iar umanismul iezuit nu mai era umanismul Renaşterii, cu sistemul său de critică liberă raţionalistă şi cercetarea critică a textelor, ci un umanism decadent, supus autorităţii bisericii catolice, duşmana liberei cugetări şi a criticii libere. Ureche ştia desigur latineşte, a folosit izvoare latineşti, dar dă puţine exemple de cuvinte româneşti care au echivalente latine şi nici acestea toate bune, pomeneşte vag de originea comună a românilor şi unitatea neamului şi scrie într-o limbă mai degrabă populară, fără citate din autorii clasici şi mitologie, fără întorsături latineşti şi fără procedeele retorice ale umaniştilor.

La acestea se răspunde că nu avem documente precise cum că Ureche ar fi urmat la o şcoală iezuită, că în Polonia în vremea studiilor sale exista o mişcare umanistă anticatolică la care s-au raliat „frăţiile" ortodoxe, că anumite fapte denotă pe lîngă folosirea lui Bielski, consultarea cronicarilor poloni de limba latină, umanişti, M. Kromer şi Matei Miechovita, că, în fine, viziunea realistă a vieţii şi tendinţa de a defini omul ca valoare etică şi socială sînt la Ureche semne de umanism.

După părerea noastră, oricîtă erudiţie am desfăşura, nu putem nega că în genere concepţia lui Grigore Ureche este puternic înrîurită de spiritul teologic, că după el istoria nu o fac masele ci eroii, cum susţineau şi umaniştii tardivi, că el laudă marile personalităţi tocmai din acest punct de vedere individualist, că, în fine, ura sa împotriva unor domnitori populari ca Ion Vodă Armeanul se explică mai mult decît printr-un anumit ideal monarhic umanist, prin poziţia sa de clasă, boierească.

Unele idei ale lui Grigore Ureche, ca aceea despre armonia dintre monarh şi supuşi sînt aparent asemănătoare cu ideile umanistului progresist polonez din secolul al XVI-lea Andrzej Frycz Modrzewski, autorul cărţii *Despre îndreptarea recipospolitei*, dar numaidecît ies în evidenţă deosebirile, pentru că Modrzewski susţine că guvernanţii trebuie să fie răspunzători în faţa cetăţenilor, dar critică teoria despre originea divină a dreptului şi con-

Scanned with CamScanner

cepția teoretică în general și arată că națiunea trebuie s-o formeze întregul popor nu o anumită castă. Umanistul polonez a fost pentru un stat laic centralizat, în vreme ce Ureche, ca reprezentant al noii boierimi moldovenești, doritoare de bani și de putere, luptă pentru slăbirea prepotenței domnești și instaurarea statului nobiliar.

Așadar umanismul lui Grigore Ureche se reduce la o încă turbure conștiință a latinității limbii și poporului român.

Idei și tendințe mai pronunțat umaniste apar la continuatorul lui Grigore Ureche, cronicarul Miron Costin. Despre Miron Costin știm sigur că a învățat într-o școală iezuită, la colegiul din Bar. Cunoștea bine limba latină, căci traduce sub titlul *Istorie de crăiia ungurească* partea a doua a lucrării sasului Laurențiu Toppeltin de Mediaș, *Origines et accasus Transylvanorum*, Lyon, 1667, și un fragment din lucrarea istoricului latin Quintus Curtius, *De rebus Alexandri regis Macedonum*. Din lucrările sale mai rezultă că citise în mod sigur pe Plutarh, culegerea de anecdote și povestiri din secolele al XIII-lea — al XIV-lea *Gesta Romanorum cum aplicationibus moralisatis ac mysticis*, măcar fragmente din *Ab urbe condita* de Titus Livius, poate *Iliada* lui Homer și *Eneida* lui Virgil.

Cum a dovedit îndeosebi Boris Cazacu într-un studiu din 1943, limba și stilul lui Miron Costin sînt puternic influențate de limba latină, iar versurile sale românești și poloneze, căci Miron Costin scrie și versuri, cuprind aluzii mitologice, ca scrierile umaniștilor tîrzii.

Deși n-a avut prilejul să vadă Italia, despre care aflase din cărți și din relatările verbale ale misionarului catolic Vito Piluzzo, Miron Costin are cuvinte de laudă pentru patria și oamenii Renașterii pe care-i consideră „iscusiți... peste toate neamurile cu mare omenie, supțiri... gentiloni", Roma fiind, după el, „scaunul și cuibul a toată dăscălia și învățătura, cum era într-o vreme la greci Athina...".

Și mai important este faptul că Miron Costin nu cultivă clasicismul în sine. Cunoașterea limbii latine l-a dus în

chip firesc la descoperirea originii latine a limbii române şi a romanităţii poporului român. Ideea originii latine a întregului popor român, peste graniţele politice ale statelor româneşti feudale, Moldova, Ţara Românească şi Transilvania, este o idee înaintată, cea mai valoroasă idee a operelor sale, corespunzătoare tendinţei de dezvoltare economică şi politică a statului feudal în a doua jumătate a secolului al XVII-lea.

Concepţia umanistă a lui Miron Costin se poate deduce şi din unele caracterizări ale eroilor cronicii lui, ca aceea privitoare la pîrcălabul Ştefan :

„Om de mirat la întregia lui de sfaturi şi de înţelepciune, cît pre acele vremi de-abia de era pementean de potriva lui, cu carile şi Vasile vodă sîngur, deosebi de boieri, făcea sfaturi şi cu multe ceasuri voroavă, aşea era de deplin la hire" ;

sau aceea privitoare la domnitorul Gheorghe Ştefan :

„Om deplin, cap întreg, hire adîncă, cît poţi dzice că nasc şi în Moldova oameni."

Cu toate acestea, nici umanismul lui Miron Costin nu e umanismul Renaşterii, ci umanismul tîrziu al şcolii iezuite. Concepţia istorică a lui Miron Costin este predominant teologică, tradiţionalist ortodoxă, după cum concepţia izvorului principal al cronicii sale, P. Piasecki, *Chronicon gestorum in Europa singularium*, Cracovia, 1645, era catolică (Piasecki a fost episcop de Cameniţa între 1627—1640). Om învăţat şi clarvăzător, Miron Costin a fost un mare patriot, dornic de a înlătura stăpînirea otomană din ţările româneşti, dar ca boier şi nobil polon n-a înţeles nici lupta de eliberare a cazacilor, nici mişcările ţărăneşti din Moldova, „poznele" „mojicilor".

Miron Costin avea unele noţiuni de filozofie şi-l vedem fundînd, după Aristot, cunoştinţele pe senzaţiile de văz. În prefaţa la *Istoria de crăiia Ungurească*, face, pe marginea lui Aristot, şi un aforism :

„Dzice Aristotel filozoful că tot omul a şti din firea sa poftеşte. Credz că tot omul poftеşte a şti, iar nu tot omul a şti nevoiaşte".

Ideea poemului *Viaţa lumii* este scoasă din *Eclesiast* şi din *Cartea înţelepciunii lui Isus, fiul lui Sirah,* din *Biblie.* Versurile polone din *Istoria ţării Moldovei şi Munteniei* au meritul de a face cunoscute străinilor ţările româneşti, dar sînt după opinia polonilor înşişi (Stanislas Lukasici) „d'une valeur presque nule".

În *Istoria literaturii române,* I, sub redacţia acad. Al. Rosetti, P. P. Panaitescu a relevat pentru prima dată laturile umaniste ale învăţatului român, ajuns diplomat rus, Nicolae Milescu (1636—1708).

Milescu a învăţat la marea şcoală a patriarhiei din Constantinopol, şcoala clasică avînd ca limbă de predare elina, dar cultivînd şi limba latină, cu profesori foşti, cei mai mulţi, elevi ai universităţii umaniste italiene din Padova. Sub influenţa acestei universităţi şi a filozofiei neoaristotelice s-a produs la şcoala patriarhiei constantinopolitane o reacţie împotriva misticismului, aducînd întemeietorului şcolii, patriarhului Chiril Lucaris, şi unor profesori, ca de pildă lui Ioan Cariofil, învinuiri de erezie. Deşi, ca elev, Milescu s-a situat de partea curentului opus, tradiţionalist, reprezentat de patriarhul de Ierusalim, Dositei, şi de „marele retor". Gabriel Blasios, totuşi n-a rămas cu totul în afara tendinţelor occidentale, noi (Ioan Cariofil i-a fost profesor).

În 1661 traducînd din greceşte catehismul ortodox al patriarhului Alexandriei, Atanasie. *Cartea cu multe întrebări foarte de folos pentru multe treburi ale credinţei noastre,* Milescu găsea prilejul să vorbească de originea latină a creştinismului la noi şi de latinitatea limbii române („Dumnezeu se zice pe limba grecească theos, iar pe limba latinească deus, iar românește se chiamă dumnezeu, care nume este luat de la latinie, în ce chip şi mai jumătate de limba românească este luată de la latini").

Operă umanistă trebuie considerat opusculul în limba latină *Enchiridion sive stella orientalis occidentali splendeus, id est sensus ecclesiae orientalis, scilicat graecae, de transubstantione corporis domini aliisque controverssis,*

Scanned with CamScanner

apărut la Paris în 1669 (prima carte publicată de un român la Paris) în culegerea jansenişti1or Arnauld şi Nicole, *La perpétuité de la foy de l'église catholique touchant l'eucharistie, deffendue contre le livre du sieur Claude, ministre de Charenton,* II, p. 50—54. Mai întîi trebuie reţinut faptul că Milescu redactează lucrarea sa în limba latină, apoi că deşi apără, citînd pe Gabriel Blasios, puritatea dogmei ortodoxe, după el identică în problema transubstanţierii cu dogma catolică, o face în toată libertatea de exprimare, ceea ce i-a şi adus acuzaţia din partea pastorului calvin Claude, în răspunsul său publicat la Rouen în 1671, că nu e adevărat adept al bisericii ortodoxe, ci un om lipsit de convingeri, „grec cu grecii şi latin cu latinii".

Libertatea în materie de religie a lui Milescu, de esenţă umanistă, se vede şi din faptul că pentru traducerea *Vechiului Testament* (se ştie că el a tradus în limba română pentru prima dată în întregime *Vechiul Testament* folosit apoi de Şerban şi Radu Greceanu în versiunea lor din 1688) şi-a ales ca model ediţia din 1526 a *Septuagintei* de la Strasbourg în care se află înglobată şi o lucrare filozofică, laică, micul tratat *Despre raţiunea dominantă* atribuit lui Joseph Flavius, pe care Erasmus de Rotterdam îl tradusese în latineşte încă de la începutul secolului al XVI-lea (în *Biblia de la Bucureşti* acest tratat apare, respectînd versiunea lui Milescu, ca a patra carte a Macaveilor sau *A lui Iosip la Macavei carte. Adecă pentru singurul ţiitoriul gînd*).

În sfîrşit, operă de umanist ar putea fi socotită şi *Descrierea Chinei,* prelucrare în limba slavonă, rămasă în manuscris în timpul vieţii autorului şi publicată pentru prima dată în 1910, la Cazan, după *Atlas sinensis* (Amsterdam, 1655) de Martinius Martini (din acelaşi, Milescu a dat o traducre în limba slavonă, nepublicată pînă în prezent, a lucrării *De bello tartarico historia,* Anvers, 1654).

Un umanist adevărat este consilierul principal al traducătorilor *Bibliei de la Bucureşti,* stolnicul Constantin

Cantacuzino, cancelarul domnitorului Constantin Brîncoveanu și istoricul care face tranziția de la cronică la istorie.

Constantin Cantacuzino a studiat la vestita universitate umanistă Il Bo din Padova (unde astăzi se află expus un bust al său), logica, psihologia și fizica cu Albanius Albanesius și matematica, geometria euclidiană și astronomia cu Valeriano Bonvicino, după ce luase primele învățături de la profesori greci ca Antonio dell'Acqua și Arsenio Kaludi, rectorul colegiului cotunian. Din însemnările de studii se vede că studentul își cumpărase *Logica* lui Cremonini, o *Istorie a dogilor Veneției* și autori antici ca Homer (*Iliada* și *Odiseea*), Aristotel, Lucian, Tit Liviu, Virgiliu, Horațiu, Terențiu, Marțial, Valeriu Maxim, Quintus Curtius. Biblioteca Academiei R.S.R. conservă pînă astăzi „ex libris Constantini Cantacuzeni" (cum le semnează) *De placitis philosophorum* de Plutarh (ediție din Bâle, 1572), *Fizica* lui Aristot într-o ediție din Lyon, 1554, Metafizica lui Aristot, ediția din Veneția, 1560, *Operele* publicate la Lyon în 1591 de medicul și poetul italian Girolamo Fracastoro, *Veridica raccolta de giornali di Buda*, Veneția, 1686, *Chronica* lui Iohann Nauclerus, Colonia, 1544, cu adnotări ale stolnicului și ale mitropolitului moldovean Dosoftei.

Izvoarele *Istoriei Țării Românești* în care stolnicul Cantacuzino tratează problemele de bază ale istoriei noastre antice, originea comună, romană, a românilor, continuitatea elementului român în Dacia și originea limbii române, folosește cea mai întinsă erudiție înainte de Dimitrie Cantemir, pe Strabon, Dio Cassius, Procopios, Ioan Tzetzer, Zonaras, Eutropius, Diodor din Sicilia, Flavio Biondo, Filippo Buonaccorsi, Nauclerus, Carion, Sleidanus, Cluverius, Bonfini, Sambucus, Bakschay, Nicolaus Olahus, Laurențiu Toppeltin, dar, firește, nu numai în erudiție trebuie căutat umanismul stolnicului, ci, în primul rînd, în concepția lui. În această privință, ceea ce trebuie remarcat este că, discutînd cucerirea romană în Dacia, stolnicul Constantin Cantacuzino insistă asu-

pra rolului civilizației aduse de colonişti care „prea mari oameni au fost şi atîta întru învățătura cărților şi ştiințelor au fost preocupați şi atîta întru vitejii au fost ispitiți, educați şi aleşi atîta întru înțelepciunea lumească de iscusiți, cît nice un neam, nice o limbă pe lume, niciodată ca ei n-au stătut".

Conceptul de civilizație are la stolnic un sens pur umanist. Civilizat după el este omul „supus şi cuprins" „în legi şi dreptăți", omul care trăieşte după anumite norme ale societății (numită de el „soțiire") nu dînd frîu liber instinctelor, ca „varvarul".

De altfel ideea de respectare a legii stă la baza filozofiei despre stat a lui Constantin Cantacuzino, umanist în limitele statului feudal românesc de la sfîrşitul secolului al XVII-lea şi începutul secolului al XVIII-lea. După el sistemul monarhic şi ierarhia feudală trebuie să rămînă, însă bazate pe dreptate şi pe legi statornice, prevenitoare de abuzuri :

„Căci bunii şi direpții au legi puse şi nemişcate le țin, ca să poată sta politia şi soțiirea omenească, ca nici cei tari şi mari să nu asuprească şi să calce pe cei mai slabi şi mai mici, nici cei mici să nu năpăstuiască şi să ocărască pe cei mai mari, nici unul de la altul să răpească şi să ia fără de toomeală şi fără de lege".

Fără îndoială că aici ca şi în ideea evoluției în arc (urcare, stare şi pogorîre) se află ecouri ale teoriilor moderne, dar şi reflexe ale poziției de clasă, ca şi ale unei educații nu fără reminiscențe religioase. Însă, chiar şi în problemele religiei, stolnicul Constantin Cantacuzino e un adept al raționalismului şi-l vedem alcătuind niște *Întrebări şi răspunsuri... pentru unii oameni carii hotărăsc cum că omul petrece în lumea aceasta după cum îi slujeşte norocul şi după cum i-au rînduit ursitoarea lă naştere*, comentarii în problema predestinației şi a liberului arbitru la *Manualul deşpre unele nedumeriri şi soluții* a lui Ioan Cariofil, tipărit în greceşte, la Snagov, în 1797.

Ultimul şi cel mai mare umanist din perioada feudală a literaturii române este prințul Dimitrie Cantemir, gîn-

ditor, om de stat, poet, romancier, istoric, geograf, etnograf, orientalist, arheolog, cu preocupări de știință, de matematică, fizică și muzică, adică de universalitate, autor de eseuri și tratate în limba latină, greacă, slavonă, turcă, rusă, română, dar mai cu seamă în limba latină.

Dimitrie Cantemir a învățat la Iași cu dascălul grec Ieremia Cacavelas, elev al elenistului Ioan Olearius, și, ca și Milescu, la marea școală a patriarhiei din Constantinopole, cu Alexandru Mavrocordat, Iacomi, Antonie, Spandoni, Meletie de Arta și Ilie Miniat, profesori aflați sub influența raționalismului occidental, căci în *Istoria ieroglifică* patriarhul Dositei, reprezentantul curentului mistic oriental, este satirizat sub masca unui animal nesimțit, bivolul :

„Bivolul de China la trup este negru, la cap alb, la picioare pag, la coamă comos ca caii de Schitia, la isteciune din vulpe nu rămîne, iar hirisia cea mai chiară îi este, totdeauna, a rage și nepărăsit a mugi."

Încă din prima lucrare a lui Dimitrie Cantemir, *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumea*, un eseu filozofic în grecește și românește, publicat la 25 de ani, se observă cultura clasică superioară de care se bucura prințul moldovean și ideile lui originale. Sînt citați filozofi păgîni și creștini, istorici și poeți ca Thales, Pitagora, Socrate, Epicur, Cicero, Seneca, Epictet, Grigore de Nazians, sf. Augustin, Lactanțiu, Bernardus, Thomas a Kempis, Erasm, Plutarh, Sallustiu, Valeriu Maximus, Quintus Curtius, Homer, Hesiod, Ausonius. Importantă pentru orientarea umanistă este referința la Andrei Wissowatius, eretic din Litvania veacului al XVII-lea, autorul cărții intitulate *Religio rationalis*, arianist, unul din reprezentanții începuturilor raționalismului. În partea a treia *Divanul* este o traducere a cărții lui Wissowatius, *Stimuli virtutum, fraena peccatorum* (Amsterdam, 1682). Cantemir încearcă o conciliere a atitudinii pasive cu atitudinea activă, rezumată în maxima :

„Întru această viață ca într-un război să fii păzit".

Scanned with CamScanner

Cutare vers pe tema *carpe diem*

Prea tîrziu este viața cea de mîine, trăiește astăzi.

nu-i decît traducerea epigramei lui Marțial :

Sera nimis vita estecrastina, vive hodie, iar în cele zece apoftegme stoice după învățăturile adăugate cărții lui Wissowatius, *Stoicorum praecepta X* cu care se încheie eseul recunoaștem și pe horațianul *nil admirari :*

Fă cele hirișe. Curate îți varsă rugile. Cu cele puțintele te slujește. De cele multe fugi. Multe ascultă. Grăiește puțintele. Taci cele tăinuite. Învață-te celor mai mici cruța (adică facă-ți-se milă). Celui mai mare urmează. Poartă-te cu cei de o potrivă. Ridică zăbăvile (adecă nu fii leneș). *Nemica te miră.* Pobrozește pre cel mîndru. Leapădă cele rele.

Cantemir a scris sub influența filozofului flamand, din secolul al XVII-lea, Ioan Baptista van Helmont, în limba latină, o metafizică (*Sacrosanctae scientiae indepingibilis imago*), în care optează pentru revelație, dar și un manual de logică, *Compendiolum universae logices institutionis*, logica fiind după el „o comoară a disciplinilor minții lăsată de antichitate".

În perioada de maturitate, Cantemir a făcut neîncetat progrese în direcția raționalismului, apropiindu-se uneori de materialism, și apărînd din punct de vedere social interesele țărănimii, cum se vede între altele din *Descriptio Moldaviae*, 1716, (în politica sa de centralizare a statului, inspirată de autocratismul lui Petru cel Mare, cu care s-a aliat împotriva Imperiului otoman în 1711, el s-a sprijinit pe răzeșime, tatăl său fiind provenit din această clasă). În biografia tatălui său, *Vita Constantin Cantemyrii* (1716) a imitat pe Plutarh.

În micul eseu *Monarhiarum physica examinatio* (1714) încearcă să descopere o ordine în evoluția social-politică a istoriei, căreia îi atribuie o periodicitate ciclică, în *Incrementa atque decrementa aulae othomanicae* se ocupă de cauzele ridicării și scăderii Imperiului Otoman (Cantemir n-a folosit pe Montesquieu cum s-a crezut, acesta fiindu-i posterior, ci lucrarea lui La Croix, *Etat général*

Scanned with CamScanner

de *l'Empire Ottoman*, Paris, 1691, prelucrare a unei scrieri grecești a lui Alexandru Mavrocordat, unde se află un capitol despre „cauzele creșterii acestui imperiu și de unde vin scăderile sale").

Ca senator (ministru) și consilier intim al lui Petru cel Mare, Dimitrie Cantemir a sprijinit reformele acestuia în domeniul cultural. Țarul era pentru cultura Europei „marelui secol" și a luptat împotriva ierarhilor ruși cu vederi obscurantiste, dar nu înțelegea prin asta să treacă la protestantism. Ca umanist, Dimitrie Cantemir a combătut și el tendințele lutherane afirmate atunci de unii teologi ca Theofan Prokopovici, autorul catechismului *Pervoe ucenie otrokom*, apărut în 1720. Discutînd acest manual într-o lucrare polemică (*Loca obscura în Cathechisi, quae ab anonymo authore slaveno idiomate edita et* Pervoe ucenie otrokom *intitulata est*) Cantemir apără tradițiile vechii civilizații ortodoxe ruse și orientarea progresistă a școolii de la Kiev fundată de Petru Movilă, recomandînd tineretului studiul limbilor clasice, elina și latina. Este interesant că, spre a justifica instituția monarhismului, Cantemir face referințe la *Eneida* lui Virgiliu, poemele lui Tibul și *Viețile filozofilor* de Diogen Laerțiu.

Întrebat în 1721 de cancelarul Gavril Golovkin ce este conștiința, Dimitrie Cantemir a răspuns printr-o epistolă că prin conștiință înțelege cunoștința inimii. Bună conștiință are, zicea el, cine ca Iulius Drusus din *Apoftegmele* lui Plutarh ar vrea să locuiască într-o casă cu pereți de sticlă, neavînd nimic de ascuns față de semenii săi.

Umanismul lui Dimitrie Cantemir rezultă în modul cel mai clar din ultima sa lucrare, *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor*, care, inițial fusese conceput tot în latinește sub titlul *Historia Moldo-Vlahica*. Intenția autorului era de a completa și îmbunătăți opera lui Miron Costin *De neamul moldovenilor* pe care în acest scop voia să o traducă în latinește. Nu s-a mulțumit însă numai să amplifice considerabil aparatul critic (numărul izvoarelor urcă la 150), ci a sporit problemele însești legate de originea românilor cu ideea continuității elementului roman

Scanned with CamScanner

în Dacia, pusă de stolnicul Constantin Cantacuzino independent. Este semnificativ că la oarecare distanță de spațiu și timp doi umaniști, stolnicul Constantin Cantacuzino și Dimitrie Cantemir, își dau mîna în chestiunea valorificării originii noastre prin conceptul de civilizație.

Stolnicul Constantin Cantacuzino definise civilizația ca pe un mod specific de viață, cu respectarea unor norme sociale, după Dimitrie Cantemir, civilizația nu stă nici în vechimea, nici în mulțimea unui popor, ci în superioritatea moravurilor, în cunoștința cinstii și în nevoința spre ea, în învățătură și vrednicii, adică în cultură și în creații spirituale. Cantemir citează pe Socrate care spusese că „nu elin iaste cel ce în Elada trăiește, ce acela ce obiceiele cele bune și cinstește elinilor a învățat a și le face".

Dacă trebuie să ne mîndrim cu strămoșii noștri este nu pentru că au fost stăpînii lumii, ci pentru că ne-au împărtășit civilizația lor.

Vorbind de continuitatea elementului roman în Dacia, stolnicul Constantin Cantacuzino aducea exemplul rezistenței românilor la invaziile mai recente. Românii, zicea el, au fost „ca un zid bun și tare înaintea turcilor". Nu altfel se exprimă Cantemir cînd raportîndu-se la urmașii romanilor, românii, arată marele lor rol în apărarea civilizației europene de invaziile barbare, tătărăști și turcești :

„De le vom căuta firea, inima și cea iroicească vitejie, aieve iaste că a hotarălor lumii românești împotriva sirepelor neamuri tătăreș'i ca niște ziduri de aramă puși și nebiruiți apărători s-au socotit".

Cantemir, fiind un providențialist, credea, ca mai tîrziu N. Bălcescu, că această misiune a fost hărăzită poporului român de o rațiune superioară a progresului :

„Acea de sus pronie, purtînd de grijă mîntuinții acestor crivățene noroade, cu neamul romano-moldo-vlahilor ca cu un zid prea vîrtos și nebiruit să să fie slujit, spre carile împotriva a vrăjmașe săriturile păgînilor puindu-l cu pieptul lor, întregi încă, pînă acum și în scaunile sale înfipți și odihniți să-i fie păzit".

Scanned with CamScanner

Cantemir atrăgea indirect atenţia că la rîndul ei Europa are datoria să apere pe români. Se gîndea în primul rînd la Rusia, în care scop introducea în *Hronic* un capitol despre originea, după el tot latină, a ruşilor. Avînd aceeaşi obîrşie cu românii, ruşii aveau şi aceeaşi datorie istorică, de a continua lupta comună împotriva ameninţării otomane. Dacă legenda originii romane a ruşilor e o plăsmuire, semnificaţia pe care i-o dă autorul român nu-i lipsită de sens.

Umanismul lui Dimitrie Cantemir, precursor al umanismului învăţaţilor Şcolii Ardelene, este un umanism militant şi în acest aspect particular stă contribuţia principală, pe care umanismul românesc a adus-o în ideologia şi creaţia umanistă universală.

Nu trebuie să uităm totdeodată eforturile umaniştilor noştri, a lui Miron Costin, a stolnicului Constantin Cantacuzino şi a lui Dimitrie Cantemir de a crea o limbă literară într-o vreme cînd limba română nu era canonizată, cînd încă nu există un cod al ei, o gramatică.

Miron Costin şi-a luat drept model limba latină clasică, stolnicul Constantin Cantacuzino greaca bizantină, Dimitrie Cantemir greaca şi latina. Toţi fac exerciţii de retorică mai mult sau mai puţin izbutite, nu fără a cădea în construcţii greoaie, obscure, cîteodată bombastice. Miron Costin apelînd mai mult la limba vorbită e cel mai fericit în expresie, stilul său respirînd o mare demnitate şi nimerind o cadenţă memorabilă. Stolnicul Constantin Cantacuzino e sinuos, întortocheat, stăruitor. Dimitrie Cantemir e artificial în cel mai înalt grad, căutat, făcut, nefiresc sintactic, dificil sub raportul lexicului în care intră prea multe creaţii proprii, grecisme, latinisme, aparent ilizibil în volum (ne referim la scrierile în limba română, căci cele în limba latină sînt simple şi clare). Pe porţiuni mici însă, mai ales în *Istoria ieroglifică*, soi de *Roman de Renard*, creaţia stilistică a lui Dimitrie Cantemir surprinde prin fineţea detaliilor, iar prin asociaţia metaforică provoacă uimirea întocmai ca proza lui Rabelais.

Scanned with CamScanner

CRONICARII MUNTENI

Datorită caracterului ei partizan, facţionar sau economiastic, deci lipsei de obiectivitate, datorită faptului că în mare parte aparţine unor autori anonimi, pînă azi neidentificaţi cu suficientă precizie, precum şi din cauză că a fost mai puţin răspîndită prin ediţii, istoriografia Ţării Româneşti este pe nedrept socotită inferioară istoriografiei moldovene. Dacă din punct de vedere strict istoric, documentar, se poate într-adevăr conferi un merit mai mare cronicarilor moldoveni, din punct de vedere literar cronicarii munteni nu sînt cu nimic mai prejos, deşi altfel decît fraţii lor. Moldovenii sînt îndeosebi buni naratori şi portretişti, muntenii au vervă polemică şi imaginaţie plastică în pamflet. Moldovenii au amărăciune, umor, ironie sau duioşie, muntenii cultivă văietătura, sarcasmul, invectiva, imprecaţia. Moldovenii sînt cumpăniţi, sfătoşi, simpli în formele oralităţii populare, muntenii dimpotrivă sînt impenitenţi, precipitaţi, întortocheaţi, folosind în locul vorbirii ţărăneşti, domoale, moldovene limba tîrgoveţului şi chiar a mahalagiului bucureştean. Moldovenii prin Miron Costin şi Dimitrie Cantemir se ridică, prin educaţie, pînă la concepţia umanistă, dar şi muntenii, prin Radu Greceanu şi Constantin Cantacuzino fac figură de învăţaţi umanişti, ultimul, întocmai ca Dimitrie Cantemir, marcînd trecerea de la cronică la istorie.

Scanned with CamScanner

Ca şi pentru istoriografia moldoveană, se presupun pentru istoriografia munteană origini slavone. În Ţara Românească însă nu s-au păstrat anale în limba slavonă ca în Moldova din secolele al XV-lea şi al XVI-lea. În două compilaţii alcătuite la sfîrşitul secolului al XVII-lea, *Letopiseţul Cantacuzinesc şi Letopiseţul Bălenilor*, au intrat izvoare pe care în forma lor primitivă nu le mai avem. Pentru perioada 1495—1521, de la Radu cel Mare pînă la Neagoe Basarab, ambele compilaţii reproduc in extenso sau în rezumat *Viaţa patriarhului Nifon*, redactată în greceşte de Gavril, preotul Muntelui Athos, iar pentru perioada 1593—1618, de la Mihai Viteazul pînă la Gavril Movilă, cronicile rimate, greceşti, ale vistierului Stavrinos şi mitropolitului Matei al Mirelor. Acestea sînt singurele izvoare uşor de identificat. Pentru rest, se mai pot admite anale sau cronici contemporane evenimentelor, dar numai prin ipoteză. Este cazul unei presupuse cronici a lui Mihai Viteazul, alta decît cea românească a lui Tudose Rudeanu, cunoscută numai din versiunea latină a lui Baltazar Walther, ori cazul cronicii lui Matei Basarab. În nenumărate rînduri, autorul cronicii Bălenilor îşi exprimă nemulţumirea faţă de puţinătatea ştirilor despre Ţara Românească. De Vlad vodă (Vladislav), zice el, „nici o istorie nu să află scrisă de cinevaşi“ ; „După aceasta se cunoaşte ce fel de oameni au fost rumânii noştri, care nici un lucru deplin n-au scris“. Lucrurile făcute de Laiotă Basarab „nu să găsesc scrise de nimeni“. Despre surghiunul lui Radu Paisie „nimeni n-au scris“. De ce Pătraşco-vodă au pus crai în Transilvania „nu însemnează letopiseţul“. În timpul lui Alexandru cel Rău „nu să ştie ce au fost“. De domnia lui Alexandru Iliaş „nici o istorie nu avem a scrie, de vreme ce nici noi la alţii n-am găsit“.

Ambele compilaţii, *Letopiseţul Cantacuzinesc* şi *Letopiseţul Bălenilor* debutează cu întemeierea Ţării Româneşti, fixată în anul 1290 şi se încheie în anul 1688, cînd s-a produs o împăcare temporară între cele două familii rivale. Legenda întemeierii („Ţara Românească dentru

Ungurie descălecată") este dedusă din numele bizantin al țării, Ungrovlahia, fără alt temei.

Istoria Țării Românești de cînd au descălecat pravoslavnicii creștini (Letopisețul Cantacuzinesc) este opera anonimă a unui partizan al familiei Cantacuzinilor, de felul logofătului Stoica Ludescu, „slugă bătrînă" a casei, cum presupunea Nicolae Iorga, fără să avem dovezi sigure în acest sens. Unele referințe biblice ne îndeamnă să bănuim în autor mai curînd un cleric sau un om de cultură eclesiastică, dacă această cultură n-ar fi tot atît de caracteristică în epocă și pentru lumea laică. Anonimul este în tot cazul un exponent al unei facțiuni boierești, ale cărei interese le apără cu tot zelul. *Letopisețul Cantacuzinesc* a fost publicat pentru prima dată de N. Bălcescu și A. T. Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia*, IV—V, 1847. O ediție nouă a dat în *Istoria Țării Românești*, II, librarul George Ioanid în 1859, iar alta, cuprinzînd o variantă, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XI, partea I și II, în 1910, Stoica Nicolaescu. În 1942 N. Simache și T. Cristescu publică la Buzău o nouă ediție a letopisețului, după cea din 1847, însoțită, separat, de *Variante ale Letopisețului Cantacuzinesc*. Din 1960 datează ediția critică a lui C. Grecescu și D. Simonescu, iar din 1961 ediția Mihail Gregorian (*Cronicari munteni* I).

Prelucrare a vechilor cronici pînă la sfîrșitul domniei lui Matei Basarab (1654), *Istoria...* devine de la această dată personală, scrisă evident în favoarea Cantacuzinilor. Stîlpul acestei familii a fost postelnicul Constantin Cantacuzino, cumnatul urmașului lui Matei Basarab, Constantin Șerban. După o rivalitate furtunoasă cu Mihnea al III-lea, care nutrea gîndul de a se ridica împotriva turcilor și de a ajunge el împărat, adică domnitor cu puteri absolute, sprijinindu-se doar pe seimeni, postelnicul Cantacuzino își recîștigă influența sub Gheorghe Ghica, dar uneltind mazilirea fiului acestuia, Grigore, este asasinat în 1663. Toată cronica de la această dată și pînă la 1688 este o lungă pledoarie menită să condamne crima făptuită

Scanned with CamScanner

în 1663 și să justifice lupta pentru cucerirea tronului țării condusă de fiul postelnicului, viitorul domnitor Șerban Cantacuzino. Dușmanii și uneltele lor sînt copleșiți de ocări. Mihnea al III-lea era „îndemnat de dracul", seimenii sînt „porci fără de nici o rușine", denunțătorii postelnicului, vornicul Leurdeanu și Dumitrașco vel vistier, „două vase rele" în care se sălășluiește necuratul. Întrucît vornicul era cuscrul postelnicului, iar vistierul nepotul lui de văr, cronicarul le aruncă „de trei ori anatema". Alt adversar, paharnicul Constantin Vărzariu, fiul armașului Radu Vărzariu, este vestejit cu proverbe caustice: „Cum nu se poate face din mărăcine strugure și din rug smochine, așa nu se poate face din neamul rău, bun; ci din varza cea rea ce-i zic morococean, au ieșit fie-său și mai morococean el". Cronicarul propune, bineînțeles, stîrpirea unui astfel de neam:

„Sămînța acestor nelegiuiți și îndrăciți s-ar cădea, ce ar fi parte bărbătească, să se scopească ca să nu mai răsară mustar și ardei, ci să se topească și să se concenească..."

Față de patronii săi, cronicarul are, cum era și de așteptat, numai cuvinte de laudă. Postelnicul Cantacuzino este „acel om bun, carele stau în toată vremea pentru binele țării", un „stîlp mare care au sprijinit toate nevoile țării".

Istoriile domnilor Țării Românești, compilație pusă la cale de familia Bălenilor, este un răspuns dat *Letopisețului Cantacuzinesc* de un cronicar anonim al facțiunii adverse. Opera a fost publicată pentru prima dată de N. Bălcescu și A. T. Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia*, tom I—II (1845—1846) sub numele lui Constantin Căpitanul. În ediția sa din 1902, N. Iorga o atribuie lui Constantin Căpitanul Filipescu, o rudă a Bălenilor (văr cu mama lui Grigore Băleanu), dar și a Cantacuzinilor (nepot de fiică a postelnicului Constantin Cantacuzino). Este limpede că atribuția n-are temei. Neconvingătoare este și atribuția încercată de C. Giurescu pe seama lui Radu Popescu, care, mult mai tîrziu, a scris cronica oficială a domniei lui Nicolae Mavrocordat, deși editorii,

Scanned with CamScanner

îndeosebi, au adoptat-o, N. I. Simache și Tr. Cristescu în 1943, Mihail Gregorian în 1961, C. Grecescu în 1963. Autorul anonim, mai cult decît anonimul cantacuzinesc (cunoaște pe istoricul bizantin Phrantzes, un istoric ungur, un istoric polon, unul din Făgăraș și pe Grigore Ureche), înregistrează tradiția orală începînd de pe la 1620 și relatează cîteva scene la care a fost martor în 1663, 1665 și 1669. Admițînd că între aceste date avusese acces la curte, înseamnă că făcea parte dintr-o altă generație decît aceea a lui Radu Popescu.

Anonimul Bălenilor a cunoscut *Letopisețul Cantacuzinesc* și polemizează cu el. Postelnicul Constantin Cantacuzino a fost pedepsit pe drept pentru intrigile lui (se lăuda, zice cronicarul, că „el au popit pre Grigorie-vodă și iară el va despopi"). Șerban Cantacuzino, fiind și el „viclean" și ținîndu-se de „amestecături", a meritat să fie însemnat la nas de Grigore Ghica, iar fratele lui Șerban, Drăghici, „zic unii că l-ar fi otrăvit grecii, iar alții zic că au murit de ciumă" (cronicarul contestă afirmația din *Letopisețul Cantacuzinesc*). Cînd Șerban Cantacuzino află despre o posibilă revenire în domnie a lui Grigore Ghica, se laudă că va face „pod de pungi de la saraiul românesc pînă la al vizirului" spre a o împiedica. Cuvintele servesc la caracterizarea eroului. Scena mazilirii lui Antonie-vodă și a arestării boierilor lui este relatată cu o vizibilă satisfacție răutăcioasă.

„... Începu a întreba : care iaste Mareș ? Zise : Eu sînt. Ia-l ! Ci-l luară. Care iaste Ghiorghe vornic ? Zise : Eu sînt. Ia-l ! Ci-l luară. Care iaste Șărban ? Ziseră : Nu iaste. Care iaste Mihai postelnicul? Cesta iaste. Ia-l ! Îl luară. Care iaste cutare, cutare ? Îi luară pe toți și rămase domnul singur cu ceilalți boieri..."

Anonimul Cantacuzinesc abundă în invective și blesteme, anonimul Bălenilor are umor subtil, sarcastic, insinuat sub aparență de gravitate. Ridicarea fraților Cantacuzini și a partizanilor lor de către Gheorghe Băleanu este povestită cu aceeași finețe a amănuntului psihologic, scoțîndu-se în evidență, pe de o parte, ipocrizia banului, pe de alta, spaima victimelor :

Scanned with CamScanner

„Acolo era banul Gherghe şi slujitori mulţi, lumînări aprinse. Dacă veniră, şăzură; şi să sculă banul şi zise: „Boeri fraţilor, sănătate de la măriia-sa Grigorie-vodă, că l-au miluit Dumnezeu şi împăratul cu domniia: iată cartea". Şi o citiră. Mulţămiia ei lui Dumnezeu; însă acii, dintre gloate fugi Iordache şi vru să fugă şi Matei aga, dar îi prinseră de véste şi-i întoarseră şi le zise banul Gherghe: „Matei, căci faci copilăreşte de nu şăzi! Dar domnul căci porunceşte să fiţi la opreală, nu doar ca să vă omoară, ci numai pînă va veni măriia-sa; deci bun iaste măriia-sa, nu vă temeţi, ci şădeţi; nu ne faceţi noao ruşîne".

Un autor în stare să surprindă în acest mod mişcările eroilor este dotat şi cu umoarea neagră a pamfletarului şi înverşunarea facţionară împotriva lui Şerban Cantacuzino se orînduieşte în cadenţe:

„Mare şi întunecat nor şi plin dă fulgere şi de trăsnete au căzut pe Ţara Românească Şărban vodă, carele, ca cu neşte trăsnete, cu răutatea lui au spart şi au dăzrădăcinat nenumărate case de boiari şi de slujitori şi de săraci şi pă mulţi au omorît cu multe feliuri dă cazne şi i-au sărăcit cu multe feliuri de pedepse..."

Dar specialitatea anonimului Bălenilor stă în expoziţia anecdotică pe care o va desăvîrşi Ion Neculce (de altfel sursele fiind orale, vom regăsi unele anecdote aproape identic la cronicarul moldovean). Reţinem anecdota cu Gheorghe Ştefan care pretindea că zice din fluier ca să-i coboare caprele de la munte, anecdota cu Ştefăniţă Lupu care se amuza punînd pe boieri să încalece cai şi le lua frîiele, anecdota cu acrobaţiile pehlivanului hindus la nunta fiicei lui Gheorghe Duca cu fiul lui Radu vodă Leon, anecdota cu cneazul Ramadanovski căruia i s-a turnat aur topit, preţul unei trădări, pe gît, ca lui Cresus, anecdota cu ţiganul care pe vremea lui Dumitraşco Cantacuzino a mîncat carne friptă de om şi altele.

Letopiseţul Cantacuzinesc a fost continuat de acelaşi autor sau de altul pînă la 1690, iar *Letopiseţul Bălenilor* pînă la 1699. Nici una din aceste două cronici de partidă nu au fost aprobate de noul domnitor, Constantin Brîncoveanu, partizan el însuşi al unei alte facţiuni care avea în frunte pe stolnicul Constantin Cantacuzino, fratele, dar şi rivalul lui Şerban Vodă. Sarcina de a scrie cronica

Scanned with CamScanner

domniei sale a fost încredințată unui erudit, elenistul Radu Greceanu, unul din traducătorii *Bibliei de la București*.

Cronica logofătului Radu Greceanu se ocupă numai de anii domniei lui Constantin Brîncoveanu (1688—1714) și este o cronică oficială, de curte, scrisă din porunca și sub supravegherea domnitorului. Prevăzută cu o predoslovie, cronica poartă titlul pompos : *Începătura istoriii vieții luminatului și preacreștinului domnului Țării Românești, Io Costandin Brîncoveanu Basarab-voievod, dă cînd Dumnezeu cu domniia l-au încoronat, pentru vremile și întîmplările ce în pămîntul acesta în zilele măriii-sale s-au întîmplat.* N. Bălcescu și A. T. Laurian publică în 1846—1847 în *Magazin istoric pentru Dacia* pentru prima dată o versiune incompletă a cronicii lui Greceanu, de la 1688 la 1699. Aceeași versiune este retipărită în 1858 de G. Ioanid în *Istoria Moldo-Românei,* II. Versiunea completă, pînă la 1714, a publicat-o întîi strănepotul cronicarului, Șt. D. Greceanu, în 1906, sub titlul *Viața lui Constantin vodă Brîncoveanu.* O ediție, cu variante, a dat Mihail Gregorian în 1961 (*Cronicari munteni,* II), alta Aurora Ilieș în 1970 (*Istoria domniei lui Constantin Basarab Brîncoveanu voevod).*

Fiind alcătuită sub forma unui jurnal pe ani, cronica lui Radu Greceanu, meticuloasă, suferă de monotonie, cu atît mai mult cu cît n-are de povestit evenimente epice, ci întîmplări curente, lipsite de semnificație (sosiri de porunci de la Odriu, execuțări de poduri și zaherele, plîngeri ale domnitorului la Poartă pentru mărirea haraciului și încercări de micșorare a angaralelor, drumuri la Constantinopole pentru înnoirea domniei și chemări pe cîmpul de luptă, nesfîrșitele conace ale lui vodă pe la vii și moșii, nunți și morți în familie). Oricît efort retoric ar face cronicarul, letopisețul nu se însuflețește, sfîrșind mai degrabă prin a obosi. Dar autorul e suficient de talentat pentru a-și salva opera și prilejul cel mai bun în acest sens i-l oferă, dacă nu lauda continuă a domnitorului, denigrarea adversarilor lui. Ca toți cronicarii munteni,

Scanned with CamScanner

Radu Greceanu este înzestrat în direcția pamfletului, a satirei, a caricaturizării și a delațiunii. Aga Bălăceanu, susținătorul pretendentului Gheorghe Cantacuzino, îi apare cronicarului ca un om trufaș, care credea „în cai, arme, vitejii și fandasii nebunești". Soția lui Șerban Cantacuzino e denunțată ca fiind „sîrbcă de fel de la Nicopoe, fata Gheții, neguțătorul de abale", care, la moartea soțului, n-a vrut să părăsească țara, pentru că „fumuri mai mari îi umbla acei muieri în cap". Generalul Heissler, învins de Brîncoveanu la Zărnești, suferea de „megalopsinie" (=mania grandoarei). Staicu, alt uneltitor împotriva domniei, era feciorul lui Barcan „om de jos", „slugă la Pîrvu vistierul Vlădescu". Constantin Cantemir ar fi fost „herghelegiu, apoi lefegiu și ceauș la steagul spătăresc aicea în țară" și a luat domnia Moldovei „pentru păcatele creștinilor acelui pămînt". Dumitrașco Corbeanu, implicat într-un complot, avea din fire pornirea spre zarve, ceea ce cronicarul numește „dimerghesie". Soția lui, Tudosca, se potrivea cu el, fiindcă era și ea „muiere rea și neastîmpărată". Antioh Cantemir „sugea sîngele săracilor", Constantin Duca, ginerele lui Brîncoveanu, s-a dovedit mai tîrziu „tălpiz", viclean. Dimitrie Cantemir e și el ponegrit ca „tălpiz", „rău și nebun", „cumplit". Toma Cantacuzino, care a fugit la muscali, dobîndește calificativul de „Iuda", iar asociații săi sînt un „mojic", Ghinea și un „ciocoi, varvar plin de răutate", David Corbea. Însuși mitropolitul Antim Ivireanul, pentru că s-a abătut de la principiile politicii bazate pe neutralitate prudentă față de turci a lui Brîncoveanu, este considerat „zavistnic și turburător", „vrăjmaș și împotrivnic".

Radu Greceanu nu e un filoturc, cum s-ar putea crede, dimpotrivă, pentru el neamul turcesc e „varvar și nemilostiv", iar legea turcească „spurcată". Cronicarul osîndește lăcomia nesățioasă a turcilor care luînd haraciul se fac că „nici n-au auzit nici n-au văzut ce-au luat" și nu mai contenesc „cu cerutul și cu mîncatul cu zecile și șutele de pungi", vor ca ce au luat să le vie „halal"

nu „haram". Curajul lui Dimitrie Cantemir, care a încercat aliindu-se cu Petru cel Mare să scuture jugul turcesc, nu-l înțelege însă și nu se dă în lături să-l ironizeze : „găina ricîind își scoate ochii". Sînt totuși alte momente cînd Radu Greceanu apreciază opoziția față de turci, ca în episodul regelui suedez Carol al XII-lea, care luptă împotriva ienicerilor baricadat într-o casă ca într-o cetate, ochind el însuși cu pușca pe asediatori, pînă ce, dîndu-se foc casei, e nevoit să se predea, sărind pe fereastră împreună cu o slugă care strigă : „craiul, craiul !". În această împrejurare, scrie Radu Greceanu, cu admirație pentru viteazul rege suedez, turcii și-au arătat toată „varvaratita" lor.

Cronica se oprește cu puțin înainte de căderea capului lui Brîncoveanu, probabil, în acele tragice împrejurări, fiind ucis și Radu Greceanu. Un alt autor, rămas pînă azi neidentificat, a reluat *Istoria Țării Românești de la 1688 încoace*, mergînd pînă la 1717, într-o povestire mult mai vie, atribuită într-o vreme și ea lui Radu Popescu. Întîia ediție au dat-o N. Bălcescu și A. T. Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia*, V, 1847. Cronica nu a mai fost retipărită pînă la ediția critică a lui C. Grecescu din 1959, care o intitulează *Istoria Țării Românești de la octombrie 1688 pînă la martie 1717* și ediția Mihail Gregorian din 1961 (*Cronicari munteni*, II).

Autorul, după toate indiciile, un reprezentant al micii boierimi, poate un mic dregător, nutrește simpatie pentru Constantin Brîncoveanu, dar liber de orice obligație exterioară, nu scrie un encomium, o laudă a domnitorului, ca Radu Greceanu, ci un memorial, o cronică personală, bizuită nu pe însemnări de cancelarie, ci pe mărturii contemporane și observații proprii. Liber totdeodată de orice canon retoric, anonimul, înzestrat cu talent natural, povestește simplu, cu mijloacele pe care i le puneau la îndemînă o cultură mijlocie de cititor de calendare și gazete străine, din acelea care veneau la curtea lui Brîncoveanu și le descifrau secretarii săi (de pildă Ioan Romanul).

Scanned with CamScanner

Specialitatea anonimului brîncovenesc este reproducerea exactă a cuvintelor demne de reținut, spuse de diverse persoane în împrejurări afară din rînd. Astfel Brîncoveanu rugat de boieri să ia tronul țării s-ar fi codit, zicînd :

„Dar ce aș vrea eu cu domnia, de vreme ce ca un domn sînt la casa mea : nu-mi trebuiește să fiu".

Luat prizonier la Zărnești, Heissler, căruia Brîncoveanu îi întinsese o mînă prietenească, nu s-a sfiit să-l înfrunte cu insolență : „Și de sînt rob, astăzi am căzut în robie, iară tu ești rob de cînd te-au făcut tată-tău". Trimis legat de la Constantinopole pentru a-și ispăși vina de a fi complotat, Staicu e întîmpinat de Brîncoveanu cu prefăcută blîndețe : „N-aș fi gîndit, Staico, să văz una ca aceasta, zău, n-aș fi gîndit în vieața mea..." Cînd însă prinsul, înșelat de acest ton, cere milă, domnul pronunță neiertător sentința : „Armaș, ia pă dumnealor de-i du în pușcărie, unde și-au gătit, că noi avem altă treabă, să bem, astăzi". Schimbul de cuvinte urmat între Brîncoveanu și boierul prevaricator Constantin Știrbei e notat insistent :

„Și au zis domnul : «Cluceriu, cînd te-am trimis în tară cu slujbe, fiind cu boierie, dreptate am poruncit să faci, au nedreptate și jafuri ?» El zise : «Ba dreptate ai poruncit, măriia ta, să fac». Și începu a să îndrepta din cuvinte, iară domnul zise : «Dar acestea ce sînt ?» Și scoase hîrtoagele cu iscălitura lui... care, deaca au văzut, au rămas înghiețat.

Începu a zice că pentru cheltuiala căii și a feciorilor au făcut. Și un covor și niște tipsii și tingiri ce au fost luat mită de au făcut nedreptate săracilor, zicea că le-au dăruit mănăstirii Strehaii. Domnul zise : «Auziți, boieri, cu jafuri și cu nedreptăți face pomene». Începu a-l mustra zicînd : «Dar pînă cînd aceste jafuri să le faci, cliucere Costandine ?...»".

Și cronicarul reproduce pe o pagină întreagă rechizitoriul cu debut catilinar al lui Brîncoveanu, încheiat cu porunca purtării dregătorului necinstit în fiare, într-un car, prin satele jefuite.

Mare amator de știri de senzație, anonimul brîncovenesc culege glume și cancanuri de pe unde poate. Auzise că

Scanned with CamScanner

în vreme ce Brîncoveanu se încorona domn, soţia lui Şerban Cantacuzino cu fetele jeleau stîrvul întins pe masă al bărbatului. Banul Cornea, trimis la Cerneţi în întîmpinarea solului împărătesc, a luat, văzînd hadîmb-saipul turc, de frică, crîngul în cap, fără să zică măcar „salam malichim". În luptele cu nemţii de lîngă Timişoara, turcii strigau : medetu gheaur bezebat, adică : vai, vai ne-au călcat gheaurii ! Polonii sînt îndărătnici şi au un cuvînt al lor : ne pozlovim, adică : nu vrem, nu ne trebuie. Ducelui de Saxonia îi ieşise porecla „nalcăram", fârîmă-potcoavă, din cauza puterii lui neobişnuite. Petru cel Mare a păcălit pe nişte atentatori trimiţînd în locul său pe un condamnat care-i semăna aidoma la chip. Pacea de la Carlovitz a fost încheiată de un turc atît de ignorant, încît „toată ritorica lui Alexandru dragomanul nu putea astupa mojiciea turcului". Ştefan Cantacuzino a descoperit averea ascunsă a lui Brîncoveanu şi a dat o parte din ea împărăţiei, iar altă parte „au mîncat-o el cu imbrihoru". Din cauza năpăstuirii lui Brîncoveanu, soţia lui Ştefan Cantacuzino „s-a îndrăcit", în aşa de rău, „cît s-au spăriat toţi cîţi erau acolo cu dînsa şi să mira ce să-i facă".

Cronica anonimului brîncovenesc se încheie cu venirea la tronul ţării a lui Ion vodă Mavrocordat, în martie 1717, după răpirea fratelui său Nicolae Mavrocordat, de cătanele nemţeşti, în noiembrie 1716. Reluînd domnia în martie 1719, Nicolae Mavrocordat a încredinţat sarcina redactării letopiseţului oficial marelui vornic Radu Popescu.

Două compilaţii de cronici alcătuite în a doua domnie a lui Nicoale Mavrocordat înglobează letopiseţul lui Radu Popescu, una în continuarea letopiseţului moldovean al lui Nicolae Costin, de la 1716 pînă la 1729, iar alta în continuarea letopiseţului cantacuzinesc şi a celui brîncovenesc, scris de Radu Greceanu, de la 1699, pînă la aceeaşi dată, 1729, cînd Radu Popescu a încetat din viaţă. Cronica sigură a lui Radu Popescu este prin urmare

Scanned with CamScanner

numai cea pentru anii 1699—1729, indicată ca atare chiar de el, în a doua compilație, sub titlul : *De aicea sînt cele ce au scris chir Rafail monahul, carele pe nume mirenesc l-au chemat Radu Popescu, biv vel dvornic.* Nici letopisețul Bălenilor, nici cronica lui Radu Greceanu de la 1699 pînă la 1714, nici anonimul brîncovenesc de la 1688 pînă la 1717 nu au fost considerate de Nicolae Mavrocordat demne de a intra în componența letopisețului oficial, iar Radu Popescu a acceptat să adopte pentru anii 1290—1699 letopisețul cantacuzinesc și cronica lui Radu Greceanu și să scrie el însuși mai departe numai de la 1699 înainte.

Născut pe la 1655, Radu Popescu era nepotul vistierului Gheorghe Carida și fiul vornicului Hrizea, tras în țeapă de Șerban Cantacuzino în 1680. Pribeag la Constantinopole și în Moldova între 1680—1685, revine în București în 1688 și e folosit de Brîncoveanu, fiind poliglot (știa grecește, turcește și latinește) ca sol, nu și în dregătorii mai înalte. Rămîne simplu supraveghetor de lucrări publice, ispravnic de bir, însoțitor al regelui Carol al XII-lea și delimitator de hotare pînă în 1716, cînd Nicolae Mavrocordat îl face mare vornic, apoi mare ban, guvernator al Olteniei. După răpirea lui Nicolae Mavrocordat, Radu Popescu se instituie caimacam și cheamă în țară pe prințul Gheorghe Cantacuzino.

La instalarea ca domnitor a lui Ion Mavrocordat, se refugiază la Brașov, și cere de acolo intervenția nemților spre a alunga pe „administratorul turc" din Țara Românească, dar în 1719 revine în București cu Nicolae Mavrocordat care-l reprimește în dregătoria de mare vornic. În 1723 „viind la vreme de bătrînețe și de slăbiciune" se retrage din viața publică și se călugărește la mînăstirea Radu-vodă, sub numele de Rafail.

Scrisă în ultimii zece ani ai vieții, aproximativ între 1719 și 1729, cronica lui Radu Popescu este o lucrare cu caracter oficial, de apărare a intereselor patronului, dar și de justificare a politicii sinuoase a autorului însuși.

Scanned with CamScanner

Spre deosebire de anonim care laudă pe Brîncoveanu pentru că „în toate a avut noroc", Radu Popescu crede, din același motiv, că „mai vîrtos este a să huli", căci nu „darurile norocului" trebuie lăudate, ci acelea pe care le cîștigă cineva prin „bunătatea sufletească". Pe stolnicul Constantin Cantacuzino, „hoțul acel bătrîn", Radu Popescu îl acuză nu numai că a uneltit prinderea și uciderea lui Constantin Brîncoveanu, dar și că, mai înainte, în complicitate cu fratele său Mihai Spătarul și cu Brîncoveanu însuși omorîse pe Șerban Cantacuzino și pe un alt frate, Iordache. Pe Ștefan Cantacuzino, fiul stolnicului, nu-l poate lăuda pentru că era „nestătător la toate vorbele și lucrurile lui", preasupus doamnei sale, „ghinecolatris", „despre o parte făcea un bine, despre alta făcea zece rele", lacom de bani „spurcat". Toate acestea au de scop să motiveze instalarea în 1716 la tronul țării a lui Nicolae Mavrocordat, căruia, de circumstanță, cronicarul îi descoperă o descendență din dinastia moldoveană a Mușatinilor.

Cronica oficială a lui Nicolae Mavrocordat conține în afară de inevitabila „colachie", lingușire, numeroase ocări la adresa dușmanilor domnitorului și ai cronicarului, printre care descoperim și un Băleanu. Aici se exercită fierea lui Radu Popescu, violența sa polemică, invectivele care alcătuiesc particularitatea cea mai izbitoare a istoriografiei muntene. Protejat de patron, cronicarul se scoate cu ușurință din cauză. Boierii care pîrau generalului Stainville pe Nicolae Mavrocordat la Brașov sînt denumiți „cîini obraznici" și cronicarul, deși printre ei, face haz că s-au întors la București „cu coada între picioare". Vina pierderii Olteniei este a acelorași boieri care, cerînd ca domn pe Gheorghe Cantacuzino, „închinau toată țara împăratului nemțesc". Cînd Gheorghe Cantacuzino e numit ban al Craiovei, Radu Popescu observă că nemții l-au făcut „din cal măgar". Banul încearcă să-și alcătuiască o curte din boierii mari, dar nu i se admit decît niște consilieri. „Au cercat cămila să-și puie cercei la urechi, apoi și urechile le-au tăiat", comentează ironic

Scanned with CamScanner

cronicarul. Cea mai teribilă ocară este administrată serdariului Barbu Cornea, răpitorul lui Nicolae Mavrocordat, cu prilejul decesului. Cel care fusese „cap hoților și al tîlharilor", scrie Radu Popescu, „au crepat și s-au dus dracului", dar nu ușor, ci „cu moartea rea și groaznică". Pasajul e arghezian :

„Încă în zece zile ce au bolit s-au umflat și au negrit tot trupu ; și încă viu fiind, ochii amîndoi i-au sărit din cap, iar după ce au murit și au trecut trei zile, au ieșit viermi din mormînt și putoare mare, cît s-au umplut biserica, care minune s-au auzit pătutindenea și au trimis boiarii cei de la Craiova de le-au adus viermi pentru credință de au văzut. Au fost viermi mari, albi, cu capetile negre..."

Cronica lui Radu Popescu a fost publicată pentru prima dată de N. Bălcescu și A. T. Laurian în *Magazin istoric pentru Dacia, IV, 1847.* O ediție nouă a dat G. Ioanid în *Istoria Țării Românești,* II, 1858. Edițiile Mihail Gregorian din 1961 (*Cronicari munteni,* I) și C. Grecescu din 1963 sînt racordate cu *Letopisețul Bălenilor,* scris cu trei-patru decenii înainte, mai probabil de altcineva.

Opera stolnicului Constantin Cantacuzino, *Istoria Țării Românești între care să cuprinde numele ei cel dîntîi și cine au fost lăcuitorii ei și apoi cine o au mai descălecat și o au stăpînit pînă și în vremile de acum cum s-au tras și stă,* diferă atît prin obiect, cît și prin concepție și metodă de toate cronicile muntene anterioare. Propriu-zis nici nu mai avem a face cu o cronică, ci cu o lucrare de curată istorie sau cel puțin făcînd tranziția înspre studiile de cercetare istorică. Putem așeza *Istoria* stolnicului între *De neamul moldovenilor* de Miron Costin și *Hronicul vechimii a romano-moldo-vlahilor* de Dimitrie Cantemir, care, la distanță de aproximativ trei decenii, tratează aceeași problemă a originilor poporului român. Ca și Miron Costin și Dimtirie Cantemir, stolnicul Constantin Cantacuzino a fost un umanist, un cunoscător al culturii antice elene și latine. Născut pe la 1650, a învățat la Universitatea din Padova între 1667 și 1669. Din însemnările de studii se vede că poseda operele lui Homer,

Scanned with CamScanner

Aristotel, Lucian, Virgil, Horaţiu, Terenţiu, Marţial, Valeriu Maxim, Quintus Curtius. *Istoria* a început s-o scrie dintr-o nevoie intimă, poate ca răspuns la basna lui Simion Dascălul, citită în cronica lui Ureche, sau poate numai „pentru a lămuri mai mult letopiseţul ţării", cum era îndemnat de umanistul Luigi Ferdinando Marsigli şi cum mărturiseşte singur într-o scrisoare din 1694. În vederea alcătuirii ei, îşi procurase un mare număr de istorici, iar în 1706 mai cerea din Transilvania alţii. Viaţa politică zbuciumată, curmată tragic în 1716, cînd a fost spînzurat împreună cu fiul său, la Constantinopole, l-a împiedicat să meargă mai departe de năvălirea hunilor cu Attila (434). Pasajul final cu aluzia la descălecatul Ţării Româneşti de Radu vodă Negru este o încheiere bruscă, după un hiat de aproape un mileniu.

Istoria stolnicului începe cu o predoslovie în care pentru prima dată la noi se pune problema izvoarelor în spirit critic, atrăgîndu-se atenţia asupra contradicţiilor din tradiţii şi literatura orală. Autorul distinge între mitologie şi istorie şi consideră că afirmaţiile istoricilor „nu sînt dogmele bisericii", necesită interpretarea.

Constantin Cantacuzino nu arată pentru prima oară originea latină a românilor, dar el insistă, înainte de Cantemir, pentru prima oară, asupra continuităţii elementului latin în Dacia şi, în spirit umanist, asupra moştenirii civilizaţiei clasice. Înţelegînd prin civilizaţie conformarea la anumite legi, el vede în poporul român un popor deosebit de neamurile barbare, care vieţuiesc după cum le dictează instinctele. Astfel de însuşiri au făcut ca românii să fie în evul mediu „un zid bun şi tare" împotriva cotropirii otomane.

Stolnicul Constantin Cantacuzino este primul nostru istoric evoluţionist. După el „toate lucrurile ce sînt în lume au şi aceste trei stepene (trepte) după ce să fac, adecăte urcarea, starea şi pogorîrea, au cum le zic alţii: adaugerea, starea şi plecarea". Dacă însă tot ceea ce este fenomenal e supus caducităţii, creaţia spirituală, faptele cele drepte, bune şi înţelepte sînt lăudate şi pentru oa-

Scanned with CamScanner

meni rămîn permanent „canoane cu carii mai mult și mai slăvit pot sta și să pot oteîrmul". Se înțelege, stolnicul nu concepe o răsturnare a raporturilor în statul feudal, sistemul monarhic este după el inatacabil, dar trebuie întemeiat pe legi, în scopul îngrădirii abuzurilor.

„Căci bunii și dreptii au legi puse și nemișcate le tin, ca să poată sta politica și soțiirea omenească, ca nici cei tari și mari să nu asuprească și să calce pe cei mai slabi și mai mici, nici cei mici să nu năpăstuiască și să ocărască pe cei mai mari, nici unul de la altul să răpească și să ia fără de toomeală și fără de lege".

Stolnicul expune, desigur, idei curente în epocă, are însă meritul de a le difuza cel dintîi la noi. Chiar unii termeni ca cel de *soțiire* (societate) apar acum pentru întiia dată într-o scriere românească.

Stilul lui Constantin Cantacuzino, consilier al traducătorilor *Bibliei de la București*, este înrîurit de fraza scrierilor mai ales bizantine, pe care el însuși le folosește în *Istoria* sa. Compoziția este greoaie și stîngace, pentru că nu urmează mijloacele stilului oral, popular. Trebuie însă să avem în vedere că stolnicul întocmea o lucrare științifică, nu de povestire, ci de argumentare, pentru care în limba țării nu găsea un model (lucrarea lui Miron Costin, *De neamul moldovenilor*, nu i-a fost cunoscută).

Istoria stolnicului Constantin Cantacuzino a fost publicată întîi de George Ioanid în *Istoria Moldo-Românie*i, I, 1858, apoi de M. Kogălniceanu, care o credea de Nicolae Milescu, în 1872. Paternitatea adevărată a stabilit-o N. Iorga în 1901, cu ocazia unei noi ediții. Posedăm o a treia ediție întocmită în 1944 de Dan Simonescu și o a patra, datorită lui Mihail Gregorian (*Cronicari munteni*, I, 1961).

În concluzie :

Istoriografia munteană originală ia naștere mai tîrziu decît cea moldoveană, în a doua jumătate a secolului al XVII-lea. Cele două prime cronici anonime, *Letopisețul Cantacuzinesc* și *Letopisețul Bălenilor* sînt scrieri de compilație cu o parte finală polemică, reprezentînd interesele a două facțiuni politice rivale.

Scanned with CamScanner

Cronca lui Radu Greceanu şi cronica lui Radu Popescu sînt cronici oficiale, de curte, una în serviciul lui Constantin Brîncoveanu, alta în serviciul lui Nicolae Mavrocordat. Numai cronica anonimului brîncovenesc şi aceea a stolnicului Constantin Cantacuzino au caracter independent, ultima fiind mai degrabă o lucrare de istorie. Cronicile muntene, deşi au mai puţin caracter narativ sau descriptiv ca cele moldovene, dau totuşi o imagine interesantă a epocii feudale, chiar dacă adevărul istoric trebuie uneori dedus. Sub raport literar, cronicile muntene constituie întîiele noastre pamflete şi, prin vioiciunea expunerii sau vehemenţa expresiei, *Letopiseţul Bălenilor*, *Anonimul Brîncovenesc* şi Radu Popescu se ridică la nivelul artistic al lui Neculce, după cum prin seriozitatea şi căldura demonstraţiei Constantin Cantacuzino face trecerea de la Miron Costin la Dimitrie Cantemir, de la cronică la istorie, în spirit înaintat, umanist.

Scanned with CamScanner

V. ALECSANDRI

Opera lui Vasile Alecsandri, legată de toate împrejurările social-politice dintre 1840—1890, are în mare parte un caracter istoric asupra căreia critica e ineficientă. *Deşteptarea României,* marşul revoluţiei de la 1848, *Hora Unirii,* cîntată în 1859, *Peneş Curcanul,* baladă din vremea Războiului de independenţă din 1877, nu sînt poezii, ci pagini de istorie, prea adînc pătrunse în conştiinţa maselor populare pentru a mai suporta examenul estetic. Meritul lui Alecsandri este aici indiscutabil. Dar scriitorul nu are numai merite oficiale, ci şi însuşiri reale care fac din el cel mai important poet român pînă la apariţia lui Eminescu.

Primul volum de poezii al lui Alecsandri, *Doine şi lăcrămioare,* publicat la Paris în 1853, cuprinde producţia unui deceniu şi urmează îndeaproape nu numai conţinutul de idei şi sentimente al poeziei populare, dar şi modul ei de expresie. În versuri sprintene, în ritm trohaic şi măsură scurtă, Alecsandri cîntă dorul de libertate al poporului, ura împotriva asupritorilor dinăuntru şi din afară, dragostea de viaţă. Eminescu a reţinut în cea dintîi poezie a sa, *De-aş avea,* cadenţele populare ale doinei lui Alecsandri.

. De asemenea, *Făt-frumos din tei* şi *Povestea teiului* de Eminescu sînt variaţiuni pe tema *Sora şi hoţul* de Alecsandri. Chiar unele expresii („dulce minune", „hai cu mine-n codrul verde") au trecut la Eminescu, însă Făt-Frumos al lui Alecsandri e un haiduc.

Scanned with CamScanner

Amestecul de folclor şi poezie populară e abia sesizabil la Alecsandri. Poezia *Cîntic haiducesc* e aproape identică doinei populare *Mult mi-e dor şi mult mi-e sete*, iar poeziile *Baba Cloanţa*, *Crai-nou*, *Ursiţii*, *Ceasul rău*. *Făt Logofăt*, *Zburătorul* tratează diverse credinţe şi superstiţii populare. În *Legende* şi *Legende nouă*, producţii de maturitate, poetul va dezvolta şi mai mult acest sector, în direcţie epică, oferind fragmente de basm sau chiar basme propriu-zise, precum *Răzbunarea lui Statu-Palmă*, *Legenda rîndunicăi*, *Legenda ciocîrliei*.

Contactul cu poezia populară a deschis lui Alecsandri şi literaturii române perspective nebănuite. Poetul debuta în 1853 cu două volume de *Balade adunate şi îndreptate*, republicate în 1866 sub titlul *Poezii populare ale românilor adunate şi întocmite*, ceea ce a fost înţeles în sensul unor uşoare intervenţii. De fapt, între „îndreptate“ şi „întocmite“ e o diferenţă apreciabilă, probabil introdusă de Alecsandri, pentru a arăta contribuţia sa reală în culegerea efectuată. Modul de lucru al lui Alecsandri e greu de precizat azi, dar avînd în vedere că nu avem notaţiile lui brute, că unele piese, printre care chiar *Mioriţa*, au fost culese de alţii (aceasta de Alecu Russo) e cazul de a spune în sfîrşit că poetul a „întocmit“ într-adevăr poeziile populare ale românilor, adică le-a compus pur şi simplu ca şi pe multe din cele ale sale, folosindu-se de unele motive şi respectînd tehnica versului anonim. Numai aşa se poate explica de ce *Mioriţa*, *Mînăstirea Argeşului* şi *Toma Alimoş*, ca să ne limităm la cele mai frumoase balade populare, sînt capodopere incomparabile numai în colecţia Alecsandri, aşa se explică de ce cele mai bune variante ale acestor balade, culese ulterior, au ca punct de plecare colecţia Alecsandri. Nu mai vorbim de baladele populare originale, recunoscute ca atare, din colecţie, pe nedrept izolate astfel din creaţia proprie. Aşa-numitele „poezii populare ale românilor“ sînt, cu alte cuvinte, opera personală, fundamentală a lui Vasile Alecsandri.

Scanned with CamScanner

Poezia erotică din ciclul *Lăcrămioare*, cu rare excepții, precum, parțial, celebra romanță *Steluța*, nu e superioară poeziei erotice a epocii, de pildă celei a lui Bolintineanu, fiind ca și aceasta inundată de dulcegării senzuale și imposibile diminutive (muza poetului, Elena Negri, „Niniță" e o „îngerelă"). Un jurnal al escapadei cu Niniță în Italia a dovedit totala frivolitate a lui Alecsandri în dragoste, spiritul său labil, calm, cu neputință de zdruncinat.

Activitatea poetică dintre 1852—1862, cuprinsă în ciclul *Mărgăritărele*, continuă al treilea ciclu, *Suvenire*, din primul volum, împletind poezia patriotică și poezia erotică dedicată amintirii „steluței", dar și altor stele, printre care o enigmatică Mărgărita (Maria Cantacuzino, viitoarea soție a lui Puvis de Chavannes).

Din legende, mai mult decît *Dan căpitan de plai* și *Dumbrava roșie*, narațiuni cam lineare ale unor episoade războinice din secolul al XV-lea, sînt de reținut — pentru fantasticul terifiant și viziunea monstruoasă, hugoliană, *Grui-Sînger* (luată de Eminescu ca model pentru o dramă) și *Hodja Murad-Paşa*.

Pastelurile, publicate între 1868 și 1878 în *Convorbiri literare*, alcătuiesc partea cea mai durabilă a liricii lui Alecsandri. Distingem patru cicluri mai importante, al anotimpurilor, al muncilor agricole, al Mirceștilor și un ciclu exotic, caracteristic pentru orientarea romantică a lui Alecsandri, cu tendințe pronunțat clasice. Dintre anotimpuri, cel mai cultivat este „cumplita" iarnă cu norii ei de zăpadă, învesmîntînd „mîndra țară cu o „zale argintie" *(Iarna)*, gerul cel „aspru și sălbatic" care îmbrățișează ca pe o mireasă moartă lunca *(Gerul)*, viscolul ce spulberă zăpada-n nouri *(Viscolul)*, gerul „cu stele" și plimbarea în sanie *(Sania)*, gerul „amar" care oțelește cerul și transformă ninsoarea în cristale *(În miezul iernii)*, visarea la foc *(La gura sobei)*, în fine, topirea zăpezilor și renașterea vegetației și a vietăților, sub acțiunea binefăcătoare a soarelui.

Alecsandri are entuziasmul juvenilității, capacitatea de a trăi emoțiile redeșteptării naturii puse în mișcare

Scanned with CamScanner

de solii anotimpului tinereții, regimul său preferat fiind ziua, începînd din zori *(Dimineața)*. Înainte de Coșbuc, Alecsandri a închinat cel mai vibrant imn soarelui, zeului luminii și fericirii :

O soare, veselie, viață-ntinerire !
A lumelor podoabă, a cerului zîmbire.
Destinzător feeric de aripi zburătoare,
Deschizător maestru de glasuri cîntătoare.
Alungător de visuri, de griji, de gînduri rele,
Absorbitor de umbre, culegător de stele,
Ochi splendid, care-n tine oglinzi întreaga lume !
Ador a ta lumină, mă-nchin la al tău nume
Și simt că fără-de tine tot omul în orbire
Lipsit ar fi de zile, lipsit de fericire !...

Poet optimist, Alecsandri evocă muncile agricole ca pe niște ceremonii care leagă pe om cu pămîntul într-o „dulce înfrățire" *(Plugurile)*. Țăranii săi sînt veseli și harnici, fie că ară, fie că seamănă, menind roadă îmbelșugată *(Semănătorii)*, fie că taie spicele de aur *(Secerișul)* sau cosesc *(Cositul)*. Un anume convenționalism idilic împiedică pe poet de a vedea aspectele mai puțin surîzătoare ale acestor munci, totuși tablourile impresionează prin echilibrul compoziției și simplitatea liniilor. *Rodica* este un grațios portret desprins parcă din pînzele lui Grigorescu, Bărăganul are tenta peisajelor lui Andreescu. *Serile la Mircești*, *Lunca din Mircești*, *Malul Siretului* și *Concertul în luncă* cuprind notații din imediata intimitate a poetului, alcătuind un jurnal liric cu surprinzătoare destăinuiri ale unui suflet vagabond, chemat de țărmuri însorite, mediteraneene.

În *Legende* și *Legende nouă*, Alecsandri evoluează de la pastelul descriptiv la pastelul cu elemente narative, împrumutate din mitologia populară. În *Noaptea albă*, Statu-Palmă-Barbă-Cot vrea să elibereze primăvara închisă în scoarța unui fag, dar rămîne spînzurat de o creangă, pînă ce sosește vîntul de miază-zi, un Făt-Frumos nutrit cu zăpadă. Capodoperele genului sînt *Toamna țesătoare* și *Pohod na Sibir*, mai cu seamă ultima, cu ne-

Scanned with CamScanner

uitata imagine a convoiului de martiri ai libertății deportați în ținuturile boreale :

Sub cer de plumb întunecos,
Pe cîmp plin de zăpadă
se trăgănează-ncet pe jos
O jalnică grămadă
De oameni triști și înghețați
Cu lanțuri ferecați.

☆

În *Însemnări literare* din 15 iunie 1919 G. Ibrăileanu se opunea „tenacei prejudecăți că Alecsandri este mai ales, și mai înainte de toate, un poet în versuri" și susținea că paginile care satisfac mai mult pe cititorul modern sînt cele de proză, în special „notele sale de călătorie".

„Poate că cea mai durabilă parte a operei lui Alecsandri este aceea în proză" — scria și G. Călinescu în *Istoria literaturii române* din 1941 și în sinteza *Vasile Alecsandri* (1965).

Adevărul este că nu găsim în proza lui Alecsandri nici o calitate și nici un defect pe care să nu le aflăm și în opera sa poetică ori dramatică, încît impresia de preeminență a prozei poate să fie produsă de faptul că, cel puțin, în literatura noastră, poezia îndeosebi s-a înnoit mai repede și mai mult decît proza, începînd chiar din timpul vieții lui Alecsandri, prin Eminescu și Macedonski, ei înșiși prozatori evoluați, prestigioși. Reprezentant al unei generații mai vechi, Alecsandri rămîne însă și ca prozator un precursor de o valoare istorică indiscutabilă.

Ca și poezia și teatrul, proza lui Alecsandri se desfășură pe cele două direcții ale epocii în care a scris (1840—1880), romantismul și clasicismul. Romantismul, adoptat la noi încă de pe la 1830, teoretizat la *Dacia literară* în 1840 și experimentat practic în 1848 și 1859, continuă să fie, cu Eminescu, stilul literar predominant încă un deceniu după 1870, odată cu triumful, în proză prin Creangă și în teatru prin Caragiale, al clasicismului.

Scanned with CamScanner

În nuvela de debut, *Buchetiera de la Florența*, publicată sub titlul *Suvenire din Italia* în primul număr al revistei *Dacia literară*, descoperim aproape toate caracterele prozei lui Alecsandri și anume : subiectivitatea (raportarea continuă la propria persoană), observația naturii exterioare, gustul pentru senzațional sau anecdotă, darul povestirii, dar și lipsa invenției epice, sentimentalismul unit cu ironia și umorul, predilecția pentru pitoresc și exotic, aspectul general memorialistic, de jurnal. Însemnările de călătorie erau foarte la modă în Franța romantică și între 1834—1835 Albert Montémont publica o culegere de 46 de volume de *Voyages effectués par mer et par terre dans les diverses parties du monde...* iar Alexandre Dumas-père va tipări peste treizeci de volume de *Impressions du voyage*, din care unele *(Suisse, Le Corricolo, Le Speronare)* vor fi parțial traduse și la noi de C. Negruzzi și I. Eliade-Rădulescu. Călătoria în Italia era și va fi încă experiența necesară și hotărîtoare pentru orice scriitor. Goethe, tatăl și fiul, Byron, Shelley, Lamartine, Chateaubriand, Gautier, Musset, Merimée, Stendhal o fac. La noi, o făcuse, în 1824, cu un remarcabil efect literar Dinicu Golescu. V. Alecsandri a văzut întîia oară Italia în 1839 cu C. Negri, cînd, după cum rezultă din niște *Souvenirs de ma vie*, o vînzătoare de flori, Giuseppina Beppa, se îndrăgostise de prietenul său cu toată seriozitatea, din moment ce, în 1877, ruga printr-un bilet pe colonelul Pisoski „di farmi un gran favore, di depozze questo buché di fiore co il presente biglieto sulla tomba del defunto mio caro amico Constantino Negri, come sacro suvenire da parte di sua amica". Intriga nuvelei lui Alecsandri e complicată în spiritul romanesc italian și francez (Paul de Kock are un roman, *Mon voisin Raymond*, cu o buchetieră, Nicette, nume folosit în *Iluzii pierdute* de M. Kogălniceanu, și o dramă-vodevil, *La bouquetière des Champs Elysés)*. În biserica Santa Maria del Fiore din Florența autorul descifrează pe icoana sfintei Cecilia iscălitura pictorului V***, cunoscut la Paris. Pictorul e și el prosternat în fața icoanei, își re-

Scanned with CamScanner

cunoaşte prietenul şi-l conduce într-o cafenea, unde o buchetieră îi înmînează nişte flori. Amicii merg în lunca Arnului şi aici pictorul povesteşte dragostea sa pentru frumoasa primadonă Cecilia, modelul icoanei. Fusese grav rănit cu un stilet în momentul cînd îi intona o cantonetă, apoi cîntăreaţa dispăruse, dusă departe de tutorele şi peţitorul ei, signor Barbarissimo (metoda numelor semnificative e pusă în practică de pe acum de Alecsandri). Strîngînd la piept buchetul de flori, pictorul dă peste un bilet care-l anunţă că Cecilia (se travestise deci în buchetieră) s-a întors în oraş. Din nou pictorul e atacat în biserică, dar de data aceasta Barbarissimo cade străpuns de propriu-i stilet. Autorul revede pe îndrăgostiţi în drum spre Civita Vecchia „îmbătaţi de dulcele delir al iubirii" şi-şi înăbuşă ca martor un suspin : „Ei semăna ca doi îngeri adormiţi în voluptatea estaziei cereşti". Cu toate că autorul însuşi are un rol în nuvelă, nu-i greu de înţeles că, în pictorul V***, Alecsandri se înfăţişează tot pe el, ca pe un Werther sau René cu faţa „lungăreaţă şi albă", cu ochii „negri mari şi înfocaţi", cu fruntea „largă şi genială". De altfel pictorul are voce, cîntă cu „dulcime" la mandolină şi improvizează versuri întocmai ca Alecsandri :

Ah ! te iubesc şi drag mi-e de-a o spune
Ş-orcît de mult în lume voi trăi,
Tot vreau să-ţi spun, să-ţi spun dulce minune,
Cît te iubesc şi vecinic te-oi iubi !

Altă *Suvenire din Italia*, publicată în *Albina românească* din 1843, *Monte di fo*, este istoria contelui Petro Foscari (numele e byronian), un Quasimodo respins de Letiţia, fiica ducelui Orloni, devenit din această cauză, căpetenia unei cete de banditi în munţii Apenini, sub numele de Marco Brojis. Banditul este pe punctul de a se răzbuna pe rivalul său, Amalteo Peroni, care-i pusese în faţă o oglindă, cînd un fulger îl trăzneşte.

Neverosimilă e povestirea *Toader şi Mărinda* publicată în *Calendar pentru poporul român pe anul 1844*, despre

o fată îndrăgostită de văcarul satului, despărțită de el de părinți și care înnebunește cînd își vede iubitul militar la Iași.

O intrigă la bal maschè, publicată în *Propășirea* (1844), are subiect de farsă (autorul a scos din ea proverbul dramatic cu cîntece într-un act, *Rămășagul*). Este vorba de soțul fanfaron căruia i se administrează păcăleala de a-și cuceri la bal mascat propria soție.

Alecsandri a inserat ulterior aceste două din urmă „anecdote" după propria sa definiție, în relația de voiaj *O primblare la munți*, publicată tot în *Propășirea*. Memorialul cuprinde în plus istoria unui călugăr care omorîse în tinerețe trei turci salvîndu-și nevasta răpită, ucisă apoi și ea de al patrulea turc, istoria nevestei unui pădurar speriată de un urs ce pare a fi fost mai de grabă un om, versuri auzite din gura unui cioban și notate pe loc, peripeții comice pe tema avariției călugărilor ce ascund „mîngîierea" (rachiul) și bucatele, pretinzînd că se hrănesc numai „cu domnul", neevitîndu-se nici jocurile de cuvinte (un cîrd de boi vrea să arunce pe călători în Bistrița „sub cuvînt că boii trebuie să aibă pasul asupra boierilor și feciorilor de boieri, fiindcă și ei au fost feciori de *boi ieri*, și că astăzi sînt boi întregi").

Deși autorul afirmă că nu poate admira natura decît prin exclamații, cîte un tablou e zugrăvit cu mijloace afară din comun :

„Regele soarelui începea a răzbate printre copacii de pe crestetul munților și da negurei ce-i cuprindea o văpsală roșietică, iar în fundul văilor, unde pîcla era încă deasă, abia se zărea, ca printr-un vis, apa Bistriței ce părea ca o dungă albă. Acea dungă se făcea din minut în minut mai lată și mai limpede ; și, deodată, cînd soarele s-au ivit pe cer, umplînd toată întinderea de lumină, deodată frumoasa vale a Bistriții au stedlit ca o panoramă, cu rîul său răpide pe care se cobora vreo cîteva plute, cu munți nalți și trufași ce o împregiură, cu satele sale sămănate pe costișe ca niște giucării și, într-un cuvînt, cu tot farmecul care împodobește natura sa mîndră și sălbatică..."

Hogaș și Sadoveanu vor continua acest soi de proză turistică. *Istoria unui galbîn*, apărută în *Propășirea* (1844),

Scanned with CamScanner

folosește alegoria, după modelul unei nuvele germane, *Moneta*, tradusă cu șase ani în urmă în *Mozaicul* lui C. Lecca din Craiova. În nuvela germană, un galben, înviat la miezul nopții, povestește stăpînului său Theobald peregrinările lui pe la un uzurar, un zaraf, un frizer, un tînăr risipitor, un bancher, un poet, un căpitan de corabie. La Alecsandri fabula e luată ca simplu pretext pentru satira morală și socială. Galbenul olandez povestește tovarășei sale, o para turcească, peripețiile prin care a trecut din 1820, cînd se afla în buzunarul căpitanului de corabie Costiță, în aceeași companie. Căpitanul a cumpărat cu el grîu. Negustorul l-a băgat de frica hoților în ciubotă, dar nu l-a putut păstra, căci un director de tribunal i-a luat pentru o pricină „și ciubotele din picioare". Galbenul ținuse negustorului loc de martor. De la judecător a trecut la unul din acei „trîntori paraziți" crescuți la „școala vestitului Robert-Macarie, de cotcărească pomenire", ce ar merita o odă „escamotofilă" ca aceea pe care Eliade, marele „ammiratore della prestidigitazione", a dedicat-o iluzionistului Rodolfo (ironie la adresa italienismului). Trișorul a plătit galbenul unui cămătar sau zaraf. Acesta a trebuit să-l cedeze căpitanului unei bande de hoți, care, iubind nevasta unui ispravnic, a căzut în cursă și a fost la rîndul său jefuit (satira administrației). Ispravnicul dă galbenul soției, soția îl dă unui verișor pentru lecții, verișorul ducîndu-se la vînătoare îl pierde pe cîmp și astfel moneta ajunge în posesia tinerei țigance Zamfira. Episodul ce urmează e o pledoarie împotriva regimului sclaviei țiganilor. Romanticii au manifestat un viu interes pentru țigani, zugrăviți de Pușkin ca firi aventuroase, nobile și rebele (în poemul *Țiganii* tradus de A. Donici) sau ca ființe dominate de pasiuni violente (Carmen din povestirea lui Prosper Mérimée, Esmeralda din *Notre Dame de Paris* de Victor Hugo). În *Histoire politique et sociale des principautés danubiennes* (Paris 1855), Elias Regnault dă o referință asupra tîrgului de țigani practicat de prințul Știrbei :

Scanned with CamScanner

„L'argent venant à manquer, fit ressource de ses tziganes, les vendant à droit et à gauche, sans tenir compte ni des alliance ni des liens de parenté..."

Și Alecsandri prezintă un tablou mișcător al tîrgului de robi țigani :

„Cînd sosi ziua mezatului, piața ocîrmuirii înfățoșa un tablou vrednic de cele mai crunte vremi a barbariei. Ea era ticsită de țigani lungiți la pămînt cu țigăncile și cu copiii lor, plîngînd împreună și căinîndu-se ca niște adevărați osîndiți la moarte. O mulțime de boieri și de negustori umbla printre dînșii călcîndu-i în picioare și arătîndu-i cu degetul ca pe niște vite. Unul zicea : — Aista face zece galbeni. Altul răspundea : — Eu n-aș da nici un căuș de făină pe el. Altul iar striga : — Vere, vere, nu te încurca în negustorii de țigani, că-s mai bune cele de boi. Din toate părțile auzeai vaiete amestecate cu rîsuri, lovituri de bici, țipete, ocări și blăstămuri".

Descrierea vieții de șatră a țiganilor nomazi revelă în Alecsandri un excelent pictor etnografic, în felul lui Theodor Aman :

„Cum și-au așezat corturile în apropierea unui tîrg sau a unui sat, bărbații, dintre care cei mai mulți sînt ferari sau lingurari, purced să vîndă drîmbe, coveți, lăcăți, fuse s.c.l. ; babele se duc de trag cu sorții fetelor romînce pe la case ; flăcăii merg de gioacă ursul prin ogrăzile boierilor ; și numai nevestele rămîn în șetre pentru ca să gătească de mîncat, în vreme ce copiii lor aleargă goli pe cîmp giucînd *tananaua*. Iar cînd se întorc cu toții sara la corturi, atunci să auzi răcnete de copii ce cer de mîncare, latrete de cîni goniți de la ceaunul de mămăligă, nechezuri de cai ce vin de la păscut, cîntice de flăcăi și de fete mari ce se întorc din luncă de la culesul fragilor, sfezi, dizmierdări, vaiete, hohote, chiote, sunete de cobze, de scripce, de drîmbe ; toate aceste la un loc, ridicîndu-se în văzduh o dată cu fumul ce iese de sub fiecare șatră. Și puțin mai în urmă, cum s-au culcat soarele, cum s-au stîns focurile, pare că nici n-au fost, nici nu mai sînt... O tăcere adîncă domnește peste tot ; oameni și dobitoace, toți odihnesc ; numai cînii se aud lătrînd la lună și numai vro babă-cloanță se tărește culegînd burueni pentru discîntici".

Vîndută pe zece galbeni la vîrsta de șapte ani unui boier din Craiova, Zamfira a fost furată peste opt ani de prietenul ei din copilărie Nedelcu și dusă în Moldova. După șase luni însă, boierul a găsit-o și a vrut s-o ia

Scanned with CamScanner

cu sila înapoi. Nedelcu i-a dat cu toporul în cap, a fost condamnat la moarte și spînzurat, iar Zamfira a înnebunit. Fugărită de niște oameni pe cînd rătăcea pe cîmp, a fost salvată de un vînător. Galbenul dăruit de Zamfira vînătorului s-a plasat exact în locul unde acesta primise într-un duel un glonț. Scăpat de la moarte, vînătorul a dat moneta unui cerșetor, de la acesta a răscumpărat-o un poet, martor la duel, care însă, distrat, a subscris-o la *Propășirea*, de unde în fine a ajuns în posesia autorului. Epilogul povestirii este o satiră la adresa poeților convențional pesimiști, la modă pe la 1844, ca autorul elegiei *Desperarea* (Alecsandri citează versuri mimetice). Începutul dialogului între galben și para e o bună scenă de *commedia dell' arte :*

Galbînul : Dar mă mir de stăpînul meu cum de au uitat cine sînt eu, și m-au pus la un loc cu o biată para ca tine ce nu faci acum nici trei bani, atît ești de ștearsă și de ticăloasă !

Paraua (plesnind de ciudă) : Rîde dracul de porumbele negre !... Dar nu te vezi, ciuntitule, cît ești de ros de chila zarafilor ?... nu te vezi că ai ajuns în trei colțuri, că ai scăzut și ai slăbit cît un irmilic de cei noi ?... Ți-ai pierdut toți dinții, sărmane, și vrei să mai muști pe alții ?

Galbînul (cu fudulie, ridicîndu-se în picioare) : Leul deși îmbătrînește, tot leu rămîne, asemine și galbînul tot galbîn !

Paraua (săltînd des și iute de rîs) : Galbîn, tu ?... Cu adevărat, sărmane, ești galbîn, dar de gălbănarea morții.

Galbînul : Ian ascultă, cadînă bătrînă, nu te giuca cu cuvintele, că deși sînt acum în trii colțuri, pe loc înfig unul în tine.

Paraua (cu dispreț și cu un aer de mărire) : Eu am trecut prin degitele ienicerilor și nu mi-au fost frică ! Tocmai tu vrei să mă sparii ?

Dialogul seamănă cu cel din schița paremiologică *Pîcală și Tîndală* de C. Negruzzi și anticipează tehnica lui Ion Creangă din *Acul și barosul.*

Și *Iașii în 1844* „o primblare prin ulițele capitalei Moldovei", apărută în *Calendarul Foaiei sătești* pe 1845, beneficiază de compunerile anterioare ale lui Negruzzi *(Zoe. Au mai pățit-o și alții)*, M. Kogălniceanu *(Iluzii pierdute)* și Alecu Russo *(Iassy et ses habitants en 1840)* și prevestește proza posterioară a lui Eminescu din proiectul de roman *Aur, mărire și amor.* Întocmai ca Hogaș mai tîrziu,

Scanned with CamScanner

Alecsandri declară că iubește numai acel voiaj care „liber de orice înrîurire străină, urmează numai capriţiilor vremelnice a închipuirei şi care ia fiinţă fără pregătire, precum şi fără scop hotărît". Hoinărind deci la întîmplare prin împrejurimile şi interiorul Iaşilor, scriitorul vede pretutindeni „galerii de contrasturi", o amestecătură pestriţă de crîşme sordide, magazine de lux, dughene evreeşti, cafenele greceşti, tutungerii armeneşti, cofetării italieneşti, croitorii franţuzeşti, cismării nemţeşti, ceasornicării elveţiene şi ferării ţigăneşti. Aceasta fiindcă românul se adaptează repede la vicisitudinile modei, pe vremea turcilor a purtat cealma, făcea temenele şi zicea *hojghioldum, safaghioldum*, pe vremea grecilor îşi punea în cap işlicul şi vorbea cu *ţelebimu*, iar mai de curînd îmbracă frac strîmt şi ciripeşte numai *bonjour* şi *bonsoir*. Specificul Iaşilor îl constituie însă tina sa (poetul scrie şi o „meditare mlăştinoasă", *Bahluiul*), care va deveni, presupune ironic autorul, tot atît de cunoscută în lume ca negurile Londrei, colbul Odesei, umezeala Parisului, vîntul înfocat de la Napoli, sau canalele Veneţiei. Dacă ironiile la adresa forurilor edilitare sînt îndreptăţite, în schimb, unele consideraţii asupra alogenilor apar nelalocul lor în această stampă.

Tot un tablou de epocă oferă Alecsandri în notele de călătorie din *Borsec*, unde nu întîmplător e citat „vestitul Gavarni" (notele au apărut parţial în *Propăşirea* şi în întregime în *Calendarul Foaiei săteşti* pe 1845). După ce descrie cu obişnuitu-i umor pavilionul băilor de gaz carbonic (Lobogo), deopotrivă de reci pentru toţi, scriitorul se ia la întrecere cu faimosul desenator şi caricaturist francez în zugrăvirea unui simulacru de bal :

„Închipuieşte-ţi o sală de lemn fără nici o altă decoraţie decît nişte *fofeze* de brad în care ard vro douăzeci de lumînări de său ; iar înăuntrul ei o societate alcătuită de tot soiul de neamuri, un amestec de tot felul de toalete : dame romînce în rochii delicate şi gătite după modele Parisului ; baroane şi contese ungureşti îmbrăcate cu pretenţie, dar fără gust ; armence necioplite, în haine de jupînese de casă ; şi pe urmă fel de fel de frace civile şi militare, unele elegante, dar cele mai multe cu talii scurte şi cu cozile

Scanned with CamScanner

pînă la călcîie. Închipuieşte-ţi pe deasupra tuturor acestora figuri de toată făptura, de tot calupul, strîmbe, triste, vesele, mojiceşti, ungureşti, şvăbeşti, dobitoceşti ; într-un cuvînt o bogată galerie de caricaturi, printre care de abie zăreşti cîteva feţe omeneşti. Acum înfăţoşează-ţi toate aceste fiinţe giucînd, sărind, învîrtindu-se ca nişte titirezi, bătînd din pinteni ; iscodeşte-ţi în minte suciturile de trup cele mai ciudate, strîmbările de obraz cele mai poznaşe şi aşa vei avea o idee de balurile Borsecului".

Necazurile dar şi deliciile unui occidental într-o staţiune românească balneară la 1847 sînt savuros relatate în naraţiunea *Balta Albă*, publicată în *Calendarul Albinei pe 1848*. Un pictor francez debarcat la Brăila face cunoştinţă cu zdruncinul căruţei de poştă care-l proiectează şi la pămînt, cu străjerul staţiunii, un om înarmat cu un ciomag potrivit pentru a turti un taur, cu patul de scînduri din locuinţa lui, instrument de sfărîmat ciolanele, cu echipajele, costumaţia şi conversaţia europenească a vizitatorilor şi spectacolul inedit al amenajării băilor, demn de penelul lui Doussault, Bouquet sau Raffet :

„Pe marginea unei bălţi late zării deodată un soi de tîrg ce nu era tîrg, un soi de bîlci ce nu era bîlci ; o adunătură estraordinară, o înşirare neregulată de corturi, de căsuţi de scînduri, de vizunii, făcute în rogojini, de braşovence, de cai, de boi, de oameni, ce înforma de departe una din priveliştile cele mai originale de pe faţa pămîntului. Lîngă o cutie de scînduri, unde bogatul trăgea ciubuc, se clătina de vînt o şatră de ţoluri rupte, în care săracul se pîrlea la soare. Aproape de aceasta, se ridica o cuşcă de rogojini lipită de o braşovancă ce slujea de cameră de culcat. Mai încolo, un car mare, acoperit de un lăicer, figura ca un palat cu două rînduri, căci la rîndul de sus, adică în car, sta grămădiţi o femeie cu trii copii, iar la rîndul de gios, adică sub car, găzduia bărbatul împreună cu un cîne ş. c. l.".

Culmea contrastului, franţuzul ia masa cu trei tineri valahi care vorbesc limba sa, bea vin de Bordeaux şi asistă la un bal de peste două sute de persoane, cu toalete scumpe, flori, contradanţ, valţ şi lumină, într-o atmosferă de Halima.

Cel mai interesant pasaj al naraţiunii *Înecarea vaporului, Seceni pe Dunărea*, publicată în *Almanahul pentru români pe 1853* (întîmplare autentică, amintită şi de D. Bo-

lintineanu în *Călătorii pe Dunăre şi în Bulgaria*, Bucureşti, 1858) este cel privitor la spectacolul naufragiaţilor debarcaţi pe mal :

„... La para unui foc aprins, lîngă apă, se zărea de o parte vaporul cufundat pe giumătate şi răsturnat într-o coastă ; iar de altă parte lumina se răsfrîngea pe deosebitele grupe de călători şi pe feluritele lucruri scăpate din vasul înecat : pînzi, fierării, saltele, perine, saci de drum, lăzi, farfurii stricate, sticle sfărîmate, găini şi curcani legaţi de picioare, toate azvîrlite unele peste altele..."

Alecsandri a intercalat povestirea în fragmentul dramatic *Un salon din Iaşi* din volumul *Salba literară* (1857), unde ne întîmpină dialoguri umoristice ca în *Istoria unui galbîn :*

Domnul C. : Dar de cavaleri ce zici ?

Domnul V. : Noi ?... Fracele şi legăturile albe de gît ce purtăm ne face a semăna cu cioclii din Paris.

Un boier cu anteriu : Nu ştiu cum ar fi acei ciocli pentru că m-au ferit Dumnezeu de a merge peste hotar, de cînd trăiesc, dar, curat să vă spun, nu vă şede frumos nici de frică în hainele aste strîmte şi sucite. Pare că sînteţi nişte *ahtori nemţi* (Rîde cu hohot).

Domnul V. : Bine zice boierul. Cînd, dimpotrivă, priviţi mă rog la d-lui, ce mîndru îl prinde anteriul în care se împiedică, şi giubeana asta în care se coace de atîţi amar de ani, şi tot încă nu-i copt !

Boierul : Ce face ? Poate blana mea nu-i frumoasă ? Ce rîdeţi mă rog, ce rîdeţi ?

Domnul P. : Rîdem pentru că ţi-e blana de rîs.

Ultimul calambur îl făceau cam în acelaşi timp Barbu Paris Mumuleanu în introducerea la *Caracteruri* („Preţuim blana rîsului mai mult decît buna iconomie şi smerenie, nejudecînd că aceste nu ne fac cinste, ci mai vîrtos ne adaogă rîs şi defăimare de la celelalte neamuri cînd sîntem lipsiţi de buna învăţătură") şi Dinicu Golescu în *Însemnare a călătoriei mele*

(„... Atunci adevărat ne-am mîndri pentru darurile cele cu sudoarea noastră cîştigate, iar nu pentru metalul pămîntului din care ne facem anterie de fir, nici pentru părul camilii cu care ne încingem, nici pentru pielea samurului şi a rîsului, pentru care şi de rîs am rămas").

Scanned with CamScanner

Şi în jurnalul *Călătorie în Africa*, publicat în *Romînia literară* (1855), *Foaia Soţietăţii de literatură şi cultură din Bucovina* şi *Convorbiri literare* (1874), este intercalată povestirea *Muntele de foc*, după obiceiul lui Alecsandri de a-şi agrementa însemnările de voiaj cu fragmente epice, utilizat şi în *O primblare la munţi*. Procedeul era al lui Alexandre Dumas şi Edmond About. Afară de aceasta, Alecsandri nu vrea să rămînă un simplu contemplator de peisaje, ci cît de cît un erou implicat în întîmplări. Scăldîndu-se în ocean la Biarritz, autorul face carambol cu un englez, Angel, dispus ca şi el la călătorii fără plan prestabilit. Amicii iau la Baiona „malposta", trec prin Tuluza (în piaţă văd grămezi de ouă, „stînci de marmură albă") şi Nima şi, la Marsilia, se îmbracă pe un vas încărcat cu pucioasă şi balerci cu rachiu pentru Gibraltar. În timpul călătoriei pe mare, Alecsandri povesteşte *Muntele de foc*, iar căpitanul Campbel *Cel întîi pas în lume*, cum, prezentat unei nobile lady, s-a ciocnit cu nasul de fruntea ei, a răsturnat o tavă cu pahare pe rochiile cucoanelor, s-a aşezat pe o ghitară, făcînd-o ţăndări, şi, pus să cînte, a înghiţit o muscă, motive pentru care a devenit marinar. Jurnalul de bord al poetului consemnă un răsărit de soare, apariţia goelanzilor, înecarea unui curcan pregătit pentru friptură în mare, în sfîrşit apropierea de arcul Gibraltarului, format de munţi arşi de soare şi de capurile Europa şi Cabruta. În loc să viziteze Spania, amicii pornesc cu un vapor francez spre Maroc. Descrierea peisajelor alternează la tot pasul cu anecdote, scriitorul fiind un amator de senzaţional şi pitoresc. La Tanger îl izbeşte albeaţa pereţilor, rar întreruptă de copaci şi colorîtul minaretelor şi al locuinţelor consulare, vopsite în galben, vînăt, pembe şi verde. Oraşul e un „labirint de strade înguste", populat de arabi, berberi, negri, evrei. Îndeosebi piaţa prezintă „un tablou viu de viaţă arăbească", zugrăvit de Alecsandri cu un simţ al specificului african asemănător celui al lui Flaubert din *Salammbô*:

„Pe această piaţă se înşiră două rînduri de dughene, adică de vizunii strîmte, scobite în ziduri, unde stau negustorii cu picioarele

crucite şi cu metanii de calemboc în mînă. Arămii la faţă şi uscaţi la trup, ei apar în umbră ca nişte mumii dezgropate ; fizionomia lor păstrează o nemişcare absolută, cît nu trece nimic pe lîngă dînşii ; dar cum se iveşte un străin în depărtare, ochii lor se aprind ca jaraticul şi gurile lor înarmate cu dinţi lungi încep a striga : *agiaragel, agiaragel !* setea cîştigului învie acele maşini acoperite cu pele zvîntată la soare şi le comunică nişte mişcări atît de dezăn-ţate, nişte gesticulări atît de hrăpitoare, încît îţi vine a te crede într-o menagerie de orangutangi. În centrul pieţei stau întinse cî-teva rogojini, pe care sînt aruncate grămezi de curmale putrede, de harbuzi necopţi ; de smochine de India şi de alune negre ca pămîntul. Mulţime de arabi, de berberi, de negri şi de evrei se ceartă, se împing, de la acele ticăloase merinde, ce zac într-un roi de muşte ; iar de-a lungul pieţei doi *santuni* aleargă sărind şi ameninţînd pe toţi trecătorii cu vîrful lăncilor ce poartă în mînă ; un al treilea sta la soare tremurînd şi zberînd ca o capră, un al patrulea se dă de-a tumba, zdrobindu-şi trupul de petrele pavelei şi în onorul lui Mohamed, şi un al cincilea strigă toată ziua cuvin-tele : *Sahailic mlihi,* împreunîndu-şi glasul cu sunetul unei cobze cu două strune, numită *ghiumbrea.* Toate aceste se petrec pe un loc încadrat cu pereţi goli, fără ferestre, fără uşi şi unde soarele Africei varsă torente de foc".

De la Tanger, avînd drept călăuză un turc ce vorbeşte franţuzeşte, călătorii se îndreaptă călări spre munţii Uadras, urmăriţi de şacali. În drum asistă la un joc răz-boinic de arabi călări organizat de un şeic poet, autor al unei ode pentru un armăsar, El'Rbâa, iar la Tetuan un aventurier spaniol, don Pedro Camoens Y Gupuscoa îi poartă prin bazar şi Kasba, seraiul paşei. În fine din Tetuan căpitanul genovez Spadacelli îi transportă pe o felucă înapoi la Gibraltar. Tehnica umoristică a jurna-lului e vizibilă peste tot, totuşi senzaţiile călătorului îşi păstrează prospeţimea. În pensiunea doamnei Ashton, la Tanger, poetul zăreşte „două june servitoare, sprintene, frumuşele, cu ochii mari africani, cu părul negru ne-pieptănat şi cu pelea aurită de razele soarelui". Odraslele gazdei însă, Lunica şi Asterica, îl obosesc la dans „ca pe un cal de poştă". Pentru-un *fel,* ban, „fiecare băiat din Tanger e în stare să strice pe capul său o cărămidă de cele mai groase şi mai bine arse". Viceconsulul englez Reade, stîrpitorul pisicilor din Tanger, petrece într-o continuă somnolenţă încît, „dacă am crede în metempsi-

hoză, am putea afirma fără îndoială că sufletul lui a locuit într-un mac", iar din cauza căscatului a dobîndit o fizionomie de „mastodont". Un copil arab are creştetul capului ras strălucitor ca o oglindă şi Angel vrea să-l folosească la vînat de ciocîrlii. Într-o pădure de măslini, lauri şi rodieri, Angel împuşcă un şarpe lung cu pete negre şi galbene şi ochi de rubin, care însă e înhăţat de un vultur. Cuvintele arabe i se par lui Alecsandri asemănătoare cu „frînturile de limbă" româneşti (*l'mra* — femeia, *l'hmar* — măgarul, *l'jmel* — cămila). Fierari din Tetuan, goi pînă la brîu, seamănă cu nişte ciclopi, figura lui Spaducelli „cu o bardă". Atent la tot ce intră în domeniul feericului, Alecsandri manifestă însă oroare de macabru. Ceea ce l-a determinat să întrerupă călătoria prin Africa a fost o privelişte sinistră. La saraiul paşei, la Tetuan, a văzut într-o piaţă plină de gunoaie şi stîrvuri „patru pari nalţi, purtînd fiecare în vîrful lui cîte un cap de om" şi o potaie de cîini ce „privea cu poftă la cele capete sîngeroase; unii urlau, alţii săreau pe pari şi alţii lingeau nisipul în care erau înfipţi".

Cînd nu sînt însemnări de călătorie, povestirile lui Alecsandri sînt amintiri.

Sub titlul *Un episod din 1848*, prozatorul a publicat în 1869, în *Convorbiri literare*, istoria tînărului revoluţionar Vali, refugiat în munţii Hangului, la curtea prinţului C... Istoria e imperceptibil umoristică, autorul reconsiderîndu-şi cu ironie rolul jucat în mişcarea revoluţionară cu două decenii în urmă. Sosind vestea că soldaţii lui Sturza sînt pe urmele revoluţionarilor, Vali adună ţăranii pentru a organiza rezistenţa, întîmpinînd totuşi o completă lipsă de înţelegere a evenimentelor („Şi ce avem noi cu boierii? — zice un ţăran. Ei ne ciomăgesc pe noi, vodă pe dînşii... parte dreaptă"). După o lungă aşteptare, în locul duşmanului soseşte, cu un cupeu înconjurat de călăreţi, cumnata prinţului C. Dezamăgit de indiferenţa plăieşilor lui Ştefan cel Mare, Vali trece munţii în Transilvania, pentru a pleca la Paris, condus de Creţu şi Cimpieru, care comunică prin semnale, ca sălbaticii lui

Scanned with CamScanner

Fenimore Cooper. De reținut convorbirea dintre Vali și unul din Plăieși :

„— Ce faci aice, Cretule ? îl întrebă.
— Singur, singurel ?
— Ba cu astă ghioagă.
— De ce n-ai luat mai bine o pușcă ?
— Ce să fac cu ea ? Să trag o dată ș-apoi să-mi pierd vremea cu încărcatul ? Mai de folos mi-e ghioaga... cît mă întorc într-un picior sfarm cîte cinci tidve cu o lovitură".

Patru ani mai tîrziu, Alecsandri publică în *Revista contimporană* două părți din romanul original *Dridri*, a doua parte nefiind decît reluarea fragmentului *Un episod din 1848*. Prima parte, debutînd cu anunțul morții actriței franceze Marie-Angélique Chataignez, numită familiar Dridri, este istoria romantică a carierei unei femei de lume, în stilul cancanier al lui Alphonse Karr, nu fără observație a lumii mondene, în spirit balzacian. Lansată de celebra actriță Virginie Déjazet, Dridri atrage atenția contelui de Farol, care-i închină inima și averea. Ca să înfrîngă concurența Esterei, Dridri acceptă darurile și prietenia contelui, pe care-l ruinează, dar, spre a nu-l dezonora, mai ales că făcuse gestul de a se angaja în armata Algerului, vinde toate cadourile și-i plătește datoriile.

Surprinzătoare în această primă parte este descrierea amănunțită a unui interior de lux parizian.

„Otelul pus la dispoziție de contele de Farol era un cap d-operă de arhitectură italiană ; mobilarea lui realiza minunile Halimalei. Salonul principal se deschidea pe o grădină plină de plante exotice și umbrită de copaci mari de Paulonia, un adevărat colț de rai. Acel salon era ornat cu oglinzi înalte și cu tablouri lucrate de cei dintîi pictori moderni ; el comunica prin porți de cristal cu alte două mai mici salonuri, unul mobilat în stil persan și celălalt în stil pompeian.

Camera persiană era îmbrăcată pe pereți cu stofă citarie de Brusa și pe parchet cu un covor de Smirna, care producea sub picioare efectul unui gazon molatic. În unghiurile lui se rotunzeau patru divanuri acoperite cu șaluri în dungi de diferite colori. O lampă de argint de formă maurescă se cobora din mijlocul tavanului și răspîndea o lumină misterioasă în acel cuib de visuri orientale. Camera pompeiană era întreg ornată cu mobile romane de

Scanned with CamScanner

bronz, care-i dau un aer de antichitate și care deșteptau în minte imaginile traiului casnic de pe timpul împăratului August, pe cînd artele frumoase ajunseseră în gradul cel mai înalt de perfecție.

Sala de prînz, spațioasă, bine luminată cu trei ferestre mari, era învălită cu piele nohotie de Cordova și conținea un asortiment frumos de mobile de stejar sculptat, toate adunate de prin castele cu multă dificultate și cu prețuri fabuloase. Iar mai cu seamă camera de culcat înfățișa o adevărată feerie ! Patul de abanos avea forma paturilor regale, purtînd un baldachin pe patru coloane lucrate la strung cu o măestrie perfectă și fiind capitonat cu brocart vișiniu de Lion. La colțurile acestei camere delicioase se iveau statuete de marmură de ale celebrului sculptor Pradier, una reprezentînd amorul, a doua inocența, a treia cochetăria și a patra voluptatea. Pe pereți erau aninate oglinzi de Veneția și pe cămină strălucea o pendulă de argint încrustată de lapislazzuli".

Dintr-un fragment publicat postum înțelegem că Vali ar fi sosit la Paris în momentul cînd Dridri era asaltată de un lord scoțian, că revoluționarul emigrat ar fi cucerit provizoriu pe actriță, luînd-o într-un voiaj pe Mediterana, dar că apoi s-ar fi despărțit, Vali întorcîndu-se în patria sa. Dîndu-și seama că nu-l va mai revedea, Dridri se căsătorește cu lordul scoțian, murind însă peste doi ani, la 25 iunie 1851. Deci romanul, oprit în 1849, ar fi putut continua sub forma, numai începută, a unui schimb de scrisori între Dridri și Vali. Neavînd o memorie afectivă prea fidelă și fiind din fire labil în relațiile erotice, poetul a lăsat romanul neterminat.

Încă din 1870 el încerca de altfel un alt roman, *Mărgărita*, din care în timpul vieții n-a publicat decît două capitole (în total sînt opt) în *Albumul macedo-român* din 1880, sub titlul de *Papagalul simpatic*. Acțiunea începe cu întoarcerea poetului Alexis V. în țară la sfîrșitul anului 1849, prin urmare în momentul cînd Vali se despărțea tocmai din această cauză de Dridri. Rătăcit în drumul spre Iași, Alexis V. nimerește la conacul cucoanei Elencu Dorian și se îndrăgostește de fiica acesteia. Mărgărita, posesoare a unui interior nu mai prejos de acela al actriței Dridri (se presupune că Mărgărita e Maria Cantacuzino, căsătorită a doua oară cu A. Cantacuzino-cneazul, apoi divorțată și măritată cu Puvis de Chavannes).

Scanned with CamScanner

„Salonul în care intrase Alexis nu era mare, însă prin mobilarea lui arăta că era locuință favorită a unor dame deprinse cu luxul vieții elegante ; covoare pe parchet, flori exotice în jardiniere de lemn de trandafir, oglinzi în cadruri poleite, albumuri și note de muzică pe gheridoane, mulțime de mici obiecte de artă și etagere de palisandru, un frumos piano de Pleyel între ferești și un papagal verde, care se primbla pe canapele, făcînd monologuri în limba lui. Un foc vesel ardea în sobă, răspîndind căldură plăcută în salon, iar dinaintea gurei de la sobă se ținea serioasă o mîță albă, care torcea de mulțumire".

Alexis V., dotat cu „o convorbire fină și variată", cîntă la clavir, improvizează în cinstea papagalului Giali un madrigal, *L'oiseau vert*, și apară pe gazde de lupi, trăgînd cu revolverul din sanie, dar, la insistențele mamei, Mărgărita se mărită cu un altul. Alexis caută alinare în călătorii prin Europa însoțit de sora sa... Alina, fără să izbutească a se consola. „Astfel anul 1852 găsi pe Mărgărita și pe Alexis în luptă necurmată cu iubirea lor, iubire ce creștea cu atît mai tare, cu cît ei căutau a o suprima". La mînăstirea Agapia, Alexis găsește pe vara sa, Lucia Sion, călugărită sub numele de Evghenia, și deplînge regimul claustrării monahale (tema, tratată și de Grigore Alexandrescu, are ca punct de plecare romanul *La religieuse* de Diderot). În cele din urmă, Alexis și Mărgărita convin să se despartă ca prieteni și poetul pleacă din nou în călătorie. Urmează un schimb de scrisori din depărtare și „tout finit par des chansons dans ce monde !" — poetul compune un *Adio*, „cînticul final al romanului Mărgăritei". Bineînțeles, acest roman, care explică de ce Alecsandri n-a terminat pe celălalt, are dimensiuni de nuvelă, fiind chiar cu cîteva pagini mai scurt decît *Dridri*.

Ultima bucată de proză a lui Alecsandri este amintirea redactată sub formă de scrisoare către Ion Ghica, *Porojan*, publicată în *Convorbiri literare* din 1 august 1880 (poetul a compus și introducerea la opera lui Ion Ghica *Scrisori către V. Alecsandri*, apărută în 1884). Prietenia dintre poet și puiul de țigan Vasile Porojan cu care se juca în arșice, arunca pietre pe acoperișul bisericii Sf. Ilie, făcea arce de nuiele și săgeți de șindrilă, înălța zmeie poleite,

Scanned with CamScanner

vîna cu praştia zmeile streine la Iaşi sau fura mere şi pere şi se dădea d-a rostogolul pe şirele de fin la Mircești, este evocată cu o încîntătoare bonomie şi o cuceritoare umanitate. Rememorăm odată cu autorul figura lui Stoica vizitiul care cere altă nevastă sub cuvînt că „i s-a învechit ţiganca", a mamei Gahiţa, jupîneasa, a lui Didică scripcarul, răpitorul Zamfirei, a palamarului de la Sf. Ilie, meşter în efecte de toacă, a părintelui Gherman, sforăitorul, pe care copiii îl zugrăvesc în somn cu cerneală vişinie, a ţiganilor eliberaţi care sar ca „muşcaţi de tarantelă" şi botează cu vin *libertuşca,* a lui Porojan fugit în lume, întors la Mircești cu surtuc de nankin şi cu picioarele goale, a lui Porojan dispărut din nou „împreună cu un cal al vătafului". Sînt pagini de umor discret şi de inefabilă poezie, cele mai elevate şi mai pure pagini din surîzătoarea proză memorialistică a veşnic tînărului şi fericitului, cum îl caracteriza acum aproape o sută de ani Eminescu, — Alecsandri.

★

Contribuţia lui Vasile Alecsandri la crearea şi dezvoltarea teatrului românesc a fost apreciată de el însuşi într-un chip pe care istoricul literar nu are decît să-l aprobe : „Nu ştiu dacă am creat teatrul naţional, dar ştiu că i-am adus un mare concurs". Într-adevăr, dacă primele reprezentaţii teatrale în limba română au fost puse la cale în Moldova de Gheorghe Asachi în 1818, adevăratul teatru naţional s-a născut în Moldova, în 1840, sub direcţia lui Mihail Kogălniceanu, Costache Negruzzi şi Vasile Alecsandri, iar în Ţara Românească, de-abia în 1852, sub direcţia lui C. Caragiale, fiind pregătit de acţiunea „Asociaţiei literare", printre membrii căreia se numărau cei trei iniţiatori moldoveni. Bineînţeles, nu se poate vorbi înainte de aceste date de un repertoriu original. Pînă în 1840, scrie Alecsandri lui A. Ubicini, scena naţională din Moldova, condusă mai întîi de Asachi, „abia se putea susţine datorită proastei alegeri a unor proaste traduceri :

Scanned with CamScanner

Pixérécourt, cu dramele sale, şi Kotzebue, cu comediile sale, împlineau toate nevoile reprezentaţiilor".

Primul directorat tripartit al teatrului din Iaşi n-a ţinut decît doi ani, pînă în 1842, constituind doar un început în direcţia înfiripării unui repertoriu naţional. Alecsandri, abia trecut de 20 de ani, debuta din prima stagiune (1840—1841) cu două comedii localizate : *Farmazonul din Hîrlău* (reprezentată la 16 noiembrie, 1840) şi *Modista şi cinovnicul*, reprezentată în ianuarie 1841. Piesele — înfăţişate chiar de autor ca „prelucrări" — sînt nişte farse uşoare, bizuite numai pe comic de situaţie. Leonil, tînăr pictor, împiedică împreună cu Titirez pe rivalul său Pestriţ să se însoare cu Aglăiţa, fata slugerului, Gînganu, întîrziindu-l, cu ritualul admiterii în „corposul farmazonilor", să se prezinte socrului la ceasul hotărît. Cinovnicul tomnatic Nastasî Cîrcei curtează în scopul căsătoriei pe modista Clara, prietenă cu Profiriţa. Neculai Cernelescu, nacealnic, şi Matache, academician, adică elev la Academia Mihăileană, au mai mult succes, Cernelescu făcînd declaraţii de dragoste în versuri, iar Matache fiind timid. Ironia la adresa provincialilor fascinaţi de moravurile din capitală şi satira deprinderilor mondene sînt singurele atitudini critice ale tînărului dramaturg, dispus deocamdată mai degrabă să înveselească decît să cenzureze moravurile.

Tot farse şi tot localizări erau *Spătarul Haţmaţuchi*, reprezentată la 23 ianuarie 1844, pierdută, şi *Creditorii* (1844), în care un actor, Alecu Verişanu, scapă de datorii folosindu-se de zelul lui Taki Jăvrescu pentru partenera sa Aglae. Verişanu închide pe creditori într-un cabinet şi atrage în cursă pe Jăvrescu, care, crezînd că datoriile sînt ale iubitei sale, le achită.

Întîia comedie originală a lui Alecsandri este, tematic vorbind, *Iorgu de la Sadagura sau Nepotu-i salba dracului*, reprezentată şi publicată în 1844. Cu toată intriga puţin verosimilă şi unele trucuri vizibil împrumutate, această comedie reflectă măcar în parte contradicţii din societatea vremii, conflictul dintre tradiţie şi inovaţie, un mo-

Scanned with CamScanner

ment din procesul transformărilor societății feudale în perioada prerevoluționară. Ca și Cernelescu din *Modista și cinovnicul*, „bonjur cu plete lungi", Iorgu, nepotul pitarului Enachi Damian, este și el un bonjurist, educat într-un centru imaginar de cultură, la Sadagura, unde „și-a ascuțit mintea de tocila civilizației", superficial, putînd să observe rămînerea în urmă a Iașului din acest punct de vedere, dar extaziindu-se totodată de subțirimea intelectului Gahiței Rozmarinovici, dezvelit „ca o conopidă" la căldura progresului. Satira lui Alecsandri are în vedere îndeosebi galomania, pocirea limbii române prin folosirea unui jargon franțuzit, dar și conservatorismul retrograd, în toate privințele, al lui Enachi Damian, interesat ca nepotul său să-i înalțe neamul nu prin cultură, ci prin avere. Merită a fi subliniat curajul autorului de a fi inclus în piesă, ce-i drept, fără legătură directă, o doină țărănească de revoltă împotriva exploatării, îndemnînd la nesupunere :

Sînt sătul de biruri grele,
Și de plug, și de lopată,
De ciocoi, de zapciele,
Și de sapă lată.

Așa-numitul „tablou" în trei acte, *Iașii în carnaval* (1845), este o farsă bazată pe o încurcătură (imbroglio), prevestind *D-ale carnavalului* de Caragiale. Și aici un erou găsește prilejul de a face aluzii, prin intermediul păpușilor, la starea socială :

Într-a păpușălor țară
La mulți cinstea-i chiar de ceară ;
Cînd rușfetul să ivește,
Pe loc cinstea să topește
Alții vrednici patrioți,
Dar mai vrednici patri-hoți,
Latră, urlă furios,
Pîn'ce-apucă cîte-un os.

Piesa satirizează frica de revoluție a stăpînirii. Postelnicul Tachi Lunătescu visează că niște „revoltanți" îmbrăcați în haine de irozi pun la cale un complot cu ocazia

Scanned with CamScanner

unui bal mascat. Postelnicul și soția sa Tarsița, veniți amîndoi la bal, fiecare după altă aventură, se întîlnesc la scoaterea măștilor, iar comisarul Săbiuță, însărcinat cu supravegherea irozilor, este el însuși arestat, și pînă la urmă își mărită fata cu nepotul jignicierului Vadră, unul dintre presupușii „complotari". Poltronul Lunătescu are ceva din lașitatea lui conu Leonida, iar Săbiuță, ecoul lui, anticipează pe servilul Pristanda. Dialogul între Lunătescu și Săbiuță decurge cu mult haz, conform firii personajelor: Lunătescu promite comisarului agia, dar îl previne că are datoria să se jertfească „cu totul, poate chiar cu viața" pentru patrie, la care Săbiuță răspunde: „Cu viața mea? ori cu alta?, iar cînd Lunătescu insistă: „Patria! Înțelegi?" dă replica „Înțeleg, dar nu te pricep".

Rămășagul (1845), proverb cu cîntece într-un act, are intrigă de operetă: Smărăndița pune rămășag cu soțul ei Teodorescu că-l va înșela, și cîștigă, ademenindu-l la bal mascat s-o urmeze în propria lui casă. Ar fi greu să atribuim aici autorului tendințe educative. Comedia cu cîntece într-un act *Peatra din casă*, scrisă în Sicilia, în scopul amuzării Elenei Negri, în 1847, conține însă elemente satirice, vizînd în special obiceiul micii boierimi din Iași de a transforma căsătoria într-un tîrg. Ca să se poată mărita ea însăși cu un doctor neamț, o văduvă, cucoana Zamfira, acceptă drept ginere pe fiul nătărău al căminarului Grigori Pîlciu. Leonil, vărul pietrei din casă, Marghiolița, încearcă, zadarnic să împiedice mariajul, obținînd numai iertarea țiganilor robi din cauza cărora contractul nu se putea încheia. Împrumutînd tema teatrului de vodevil (de exemplu *La demoiselle à marier* de Scribe), Alecsandri i-a dat un colorit național. „În această piesă — scrie autorul — criticam cu amărăciune purtarea părinților care își căsătoresc copiii pentru a scăpa de ei și atingeam și coarda dezrobirii țiganilor".

Ideea înfrățirii țăranilor cu boierii strică efectul tabloului într-un act, reprezentat la 3 februarie 1848, *Nunta țărănească*, un fel de potpuri național, unde tînărul Alecu Leonescu, bucuros că tată-său îl trimite să studieze la

Scanned with CamScanner

Paris, plăteşte el fostului său dascăl, loghiotatului chir Gaitanis, o datorie prin care acesta împiedica nunta fiului lui moş Trohin Păcală. De reţinut însă critica vechii şcoli :

Chind un dàscalos grecos
Înarmat cu-o varga gros
Pardosa faneros :
Aritmetichi
Me gramatichi
Che istorichi
Ap' edo' p'echi.

Scopul pentru care Alecsandri a compus şi publicat din 1850 pînă în 1875 aşa-numitele „cînticele comice" *(Şoldan Viteazul, Mama Angheluşa doftoroaie, Herşcu boccegiul, Clevetici ultra-demagogul, Sandu Napoilă ultra-retrogradul, Surugiul, Ion Păpuşariul, Gură-cască om politic, Coana Chiriţa în voiaj, Haimanaua, Barbu Lăutarul, Paraponisitul, Kera Nastasia sau mania pensiilor, La Bucureşti)* a fost mărturisit de însuşi autorul : „Pentru urmaşii noştri de vor fi curioşi a ave o idee de timpul actual, aceste cînticele le vor înfăţişa portreturi fotografice... Într-acesta consistă tot meritul lor". În afară de interesul documentar şi de cel pitoresc, descoperim ici şi colo şi încercări de caracterologie, scriitorul izbutind să fixeze printr-un monolog cîteva tipuri caracteristice pentru o profesiune, o categorie socială sau politică. Mama Angheluşa închipuie pe baba doftoroaie, făcătoare de farmece, dar şi pe doctorii cei răi, care recomandă contra durerilor de dinţi, să-ţi clătesti gura „de trei ori pe zi cu vitriol clocotit". Clevetici, ultra-demagogul, vorbeşte ca viitorul Farfuridi : „Vreau respectul Conventiunii cu conditiune de a fi schimbată în totul...", „Trecutul e al strigoilor, prezentul e al moderaţilor, viitorul e al meu !"). Sandu Napoilă, ultra-retrogradul, opusul lui, trage tot îndărăt, protestînd împotriva „afurisitei" de Convenţii, care i-a şters privilegiile şi l-a pus să plătească impozit pe cap, capitaţie : („...Ei bine, boieri d-voastră, unde mergem ?... Ba nu, adică vă-ntreb, unde mergem ?"). Gură Cască e prăpăstios ca Mitică al lui Caragiale, vede orizontul politic veşnic posomorît, fiindcă

guvernanții nu l-au „ascultatără“ cînd scria în Gazetă : „Cerul politic e amenințător... Trebuie, dar, ca adevărați patrioți, să chibzuim, să combinăm, să dregem, să închipuim și iarăși să combinăm, să închipuim... che ta lipa...“. Haimana vagabondează involuntar, dependent, cum e, ca impiegat al statului, de capriciile forurilor administrative, revolta sa semănînd cu aceea a lui Lefter Popescu din *Două loturi* de Caragiale :

„Dar știi d-ta că am ajuns a fi nervos de cînd mă aflu în serviciul statului ? Știi că mă apucă năbădăile cînd văd un plic ministerial, căci îmi pare că cuprinde un decret de strămutare sau de destituire ? Știi că de la 1859 pînă astăzi s-au strămutat și dat afară 33 333 de impiegați ? i-am numărat în Monitor... A !... îmi dau blonde nitam-nisam, fără să te fi îngrijit mai întîi a-mi plăti măcar ce-mi ești dator !... leafa mea, lefușoara mea de vagabond oficial ?!...“

Supărarea paraponisitului provine din ținerea sa departe de „mierea bugetului“, pentru consumarea căreia a învățat „limba cea nouă, de la vestitul dascăl kir Trifonius Petringelus“ :

„...Dați-mi voie să ieu permisiune a-mi recomanda meritele pe altarul patriei, spre a fi integrat în vreun cerbiciu public, unde, cu ceilalți ai mei simpatrioți, să am și eu slava glorioasă a mă îngiuga la carul statului cu deplină amoare patrioticească și iubire de patrie“.

În sfîrșit, kera Nastasia aspiră a obține pensie, fiindcă a îngropat trei bărbați : un ciubucciu al lui Caragea, un cafegibașa al aceluiași domnitor și un portar-bașa, care „a stat cu buzduganu la perdeaua patriei“, iatacul lui vodă Șuțu. Alecsandri introduce unele din aceste tipuri și în alte piese, cum este cazul în primul rînd cu cucoana Chiriță. Acest personaj jucat în travesti de actorul Matei Millo, precum, în vremea lui Balzac, Henri Monnier juca pe faimoasa madame Angot, este figura cea mai populară a teatrului comic al lui Alecsandri.

Cucoana Chiriță, soția boiernașului de țară Grigore Bîrzoi ot Bîrzoieni, este o mică moșiereasă cu ifose, personificînd snobismul și arivismul micilor proprietari de

pămînt care nu vor să se lase mai prejos de burghezia parvenită bonjuristă în imitarea modelor aduse din Occident şi de marea boierime în gustarea traiului bun pe spinarea ţăranilor.

Chiriţa în Iaşi sau Două fete şi-o neneacă, comedie cu cîntece în trei acte, s-a reprezentat pentru prima dată în 1850 şi a cunoscut un mare succes de public. Chiriţa vine în Iaşi să caute gineri pentru odraslele ei, Aristiţa şi Calipsiţa, nemulţumită de paharnicul Brustur şi căminarul Cociurlă, „simpli răzeşi", cu care vrea să le mărite Grigore Bîrzoi. Troienită la bariera Păcurarilor, Chiriţa e întîmpinată de doi „ipochimeni" escroci, Pungescu din Bucureşti şi Bondici din Iaşi, luaţi drept spătarul Pungescovici şi aga Bondicescu. Invitaţi cu toţii de văduva Afin la un bal, Pungescu şi Bondici trişează la cărţi pe sărdarul Cuculeţ, director de agie, sînt observaţi şi de Luluţa, copila gazdei, şi duşi la închisoare mai înainte de a se fi logodit cu Aristiţa şi Calipsiţa. Chiriţa se preface că leşină, fără a putea să intimideze pe Bîrzoi, sosit la momentul potrivit pentru a-şi lua fetele acasă şi a le mărita cu aleşii lui. Nereuşind să se facă „cuscră-n Ieş", nineaca este nevoită să se întoarcă la ţară cu „pupuicele" ei (unele incidente sînt luate din comedia *Les Provinciuax à Paris* de Picard).

Chiriţa în provinţie, comedie cu cîntece în două acte, reprezentată în 1852, scoate şi mai bine în evidenţă ambiţia clasei micilor proprietari de a pătrunde în protipendadă, de a-şi spori averea prin exploatarea ţărănimii, jecmăneală şi acapararea de funcţii.

Cucoana Chiriţa şi-a măritat fetele, dar n-a renunţat de loc la dorinţa de a parveni. Îmbrăcată în costum de amazoană, ea umblă pe moşie călare şi ameninţă, pe ţăranii care cer dreptate, cu cravaşa, nescoţîndu-i din mojici „buni de gură şi răi de lucru". Deşi la ţară, Chiriţa se ţine în curent cu moda, fumează, şi-a tocmit preceptor de franceză pentru Guliţă şi a învăţat ea însăşi franţuzeşte într-un chip hazliu, traducînd în limba lui Molière chiar şi expresiile româneşti intraductibile (a bea o ţigară :

boire une cigarre ; dobă de carte : tambour d'instruction ; de flori de cuc : Pour les fleurs de coucou ; a vorbi ca apa : parler comme l'eau etc.).

Dorința cea mai mare a Chiriței este să ajungă isprăvnicească „cu jăndări la poartă și-n coadă". Justificările numirii lui Bîrzoi ca ispravnic conțin o ascuțită satiră la adresa reacționarilor din timpul revoluției de la 1848. Chirița arată că le-a pierit atunci „vro zăce capete de vite", Bîrzoi a avut friguri de frică (striga și prin somn c-a venit „zavera"), iar pe ea a durat-o groaznic o măsea. Cînd Bîrzoi scrie că s-a isprăvnicit și cheamă pe Chirița la oraș, aceasta, încredințată c-a „mocnit" destul la țară, pleacă îndată „să mai fantaxăsc și eu pîn tîrg, ca altele". Planurile ei sînt s-o ducă numai în sindrofii și voiajuri : „De-acum să videți bontonuri și tenechele".

Alt plan ascuns al Chiriței este să mărite pe Luluța, acum pupila ei, cu Guliță, pentru ca averea copilei să nu se înstrăineze, plan pe care i-l va dejuca tînărul Leonaș, întors tocmai de la studii din Paris.

Ca isprăvnicească, Chirița primește cu nerușinare plocoane din partea împricinaților cum spune singură într-un cuplet :

Toată lumea mi se-nchină,
Căci aice eu domnesc
Și din oricare pricină
Eu întăi mă folosăsc.

O singură supărare are, aceea că Bîrzoi nu se cioplește de loc, de i se vede „rugina de-o șchioapă la ceafă". Bîrzoi s-a înțepenit în tabieturi și-ar vrea ca nevasta să-i facă mîncări sănătoase și ușoare, „vrun cheșchet, vro plachie, vro musaca, vro capama, vro baclava... vro ciulama", nu să șadă toată ziua „pe tanduri, la tauletă", și din „blanmanjăle, din bulionuri, din garnituri nemțăști" să nu-l mai slăbească. Bîrzoi e avar, urăște mobila de lux, și mai ales marșandele și modistele, care vînd rochii și capele („șandra-mandra"). Paltonul cu bumbi cît niște farfurioare îl strînge, și el s-ar îmbrăca mai bucuros cu antereu și giubea, fiind retrograd pînă și-n vestminte,

Scanned with CamScanner

spre deosebire de Chiriţa, care a întinerit subit şi se dă în vînt după complimentele unui „oficer“ musafir (Leonaş).

Oricît mai departe intriga ia aspecte inverosimil burleşti (Luluţa se preface nebună, spre a întîrzia logodna cu Guliţă, şi cere să fie logodită cu o femeie — Leonaş travestit în actriţă —), Chiriţa şi Bîrzoi, reprezentînd caricatural tendinţele inovatoare şi conservatoare, rămîn două personaje memorabile. Mai puţin convingător ca reprezentant al ideilor noi ne apare Leonaş, dezvăluitorul „curcăniilor“ de la isprăvnicie, justiţiarul dregătorului abuziv şi înlocuitorul lui în post, ceea ce ar presupune în 1852 o cîrmuire (pe vremea lui Grigore Alexandru Ghica) democratică. S-a dovedit că anumite scene sînt prelucrate după *La comtesse d'Escarbagnas* de Molière, şi *La fausse Agnès* de Destouches.

Cantoneta Cucoana Chiriţa în voiaj (1863) înfăţişează evoluţia Chiriţei în urma voiajului ei cu vaporul şi cu trenul la Paris, unde a dus pe Guliţă „să înveţe politica“. În capitala Franţei, Chiriţa şi-a tocmit pe datorie toalete la casele celebre de mode şi a jucat french-cancan la Mabille (deci satiră a snobismului şi cosmopolitismului).

În farsa de carnaval *Cucoana Chiriţa în balon* (1867) Chiriţa a devenit „hailaifă, model de bonton“ şi manifestă dorinţa de a se „ascensiunarisi“ în cer ca să vadă „şi alte lumi, nu tot asta de la noi“, care-i plină de „bazaconii“. Este interesant că autorul nu ridiculizează de data aceasta extravaganţa eroinei sale, dedicîndu-i, dimpotrivă, un elogiu, fie şi buf :

„Bravo, zmeiţă,
care-a zburat prin nori“.

Din cele patru operete ale lui Alecsandri (*Scara mîţei*, 1850 ; *Crai nou*, 1851 ; *Florin şi Florica*, 1863 ; *Harţă Răzăşul*, 1865) mai cunoscută (prin muzica lui Ciprian Porumbescu) este *Crai nou*. Intriga e prea facilă în *Scara mîţei*, unde doi rivali se întîlnesc pe scara mobilă care duce în iatacul iubitei spre a conversa în acest chip : G. — Cine eşti tu ? M. — Cine sînt eu ?... Eu, da tu ? —

G. — Şi eu tot eu...". În *Crai nou* subiectul e mai consistent. Ispravnicul urmăreşte pe Leonaş, răpitorul nepoatei sale, învinuit şi de furtul unei sume de bani. Un jandarm aduce însă vestea că hoţul e chiar fiul ispravnicului. Şi *Florin şi Florica* se suţine prin dialog, cîtă vreme protagonişti, o pereche de ţărani, se ceartă, încurcaţi de un paracliser. Sfîrşitul, cu înrolarea lui Florin ca soldat, a Floricăi ca vivandieră şi a lui Colivescu ca gornit, este convenţional (subiectul e localizat după piesa *Marionnettes* de Picard). *Harţă Răzăşul* prezintă analogii cu *Das Landhaus an der Heerstrasse* de August von Kotzebue. Harţă Răzeşul izbuteşte prin manevre iştete, ajutat de Măriuca, să obţină un preţ foarte ridicat pe proprietatea lui de la paharnicul vecin Bursuflescu, pretins poet, dornic să trăiască la ţară, în linişte, căsătorit cu văduva Tarsiţa Garofescu.

Localizările lui Alecsandri ar fi greu de identificat dacă autorul n-ar da el însuşi sursele cîteodată (apropieri a făcut Ch. Drcuhet, în lucrarea sa din 1924, *„Vasile Alecsandri şi scriitorii francezi*). Ca sforţări de a înfăţişa diverse tipuri clasice în alte condiţii de timp şi spaţiu, adaptările lui Alecsandri meritä atenţie. Astfel, *Omul blazat* al lui Duvert şi Lauzanne devine în *Doi morţi vii* (1851) proprietarul Ghiftui, om decis să se vindece de spleen prin căsătorie. Credinţa că ar fi ucis un lipovean îl face să se dea o vreme drept mort, prilej de a afla nesinceritatea logodnicei şi a se însoţi, cînd presupusa victimă iese şi ea la iveală, cu o fată nevinovată de la ţară. Gelosul din *Le tigre de Bengal* de Ed. Brisabarre şi Marc-Michel este prefăcut de Alecsandri în *Kir Zuliaridi* (1852), arnăut cărunt (intriga are unele asemănări cu *O noapte furtunoasă* de Caragiale). *Avarul cu mănuşi galbene* de Labiche devine holteiul galant de 50 de ani, Agachi Flutur (1865), *Le gendre de Mr. Poirier* de Augier, *Ginerele lui Hagi-Petcu* (1865). Ex-inspectorul de tutunuri Leonida Mustocsidis, care provoacă felurite încurcături în farsa de carnaval *Sfredelul dracului* (1881), este construit după un tip din *L'oiseau de passage* de Bayard.

Scanned with CamScanner

Păcală și Tîndală, dialog politic, și *Cinel-cinel*, comedie cu cîntece (1857), sprijină ideea de unire (Graur moldoveanul ia de nevastă pe Florica munteanca, deoarece, zice Graur, „moldovean, muntean, totuna-i... tot român). Ocazionale sînt sceneta *Vivandiera* (1857), comedia într-un act *Nobila cerșetoare*, improvizație în scopul ajutorării Franței învinse în 1871, și scena în versuri *La Turnu Măgurele*, în care se glorifică răniții din războiul de la 1877.

Intriga vodevilului *Rusaliile* (1860) presupune un model străin (Susana, nevasta vornicului din sat, sfătuiește pe subprefectul Tachi Răzvrătescu și dascălul Ion Gălușcă să vină la întîlnire îmbrăcați femeiește, spre a-i da în mîinile țăranilor drept rusalii), iar satira latinismului integral și a liberalismului de paradă sînt ieftine (Gălușcă se pretinde urmașul generalului roman Galuscus. Răzvrătescu vorbește de sufragiul universal înțeles de țărani, ca mai tîrziu de Ipingescu, ca sufragiu, servitor la masa boierilor).

Fără interes deosebit sînt vodevilul *Arvinte și Pepelea* (1865), dezvoltarea anecdotei din Năzdrăvăniile lui Nastratin Hogea: „Din tocmeală neînțeleasă, bani dînd rămîi fără casă“ (cuiul lui Pepelea); comedia cu cîntece *Drumul de fier* (1865), înfățișînd întîmplări comice produse de prezența unui inginer topograf venit să măsoare locul pentru deschiderea unei linii ferate; comedia cu cîntece *Millo-director* (după *La manie des places* de Scribe) și proverbul într-un act *Concina* (1865), pledoarie pentru o mai mare îngăduință față de tineri.

Marea năzuință a lui Alecsandri a fost să scrie o vastă comedie socială, pe care voia s-a intituleze inițial *Ciocoii de după 1848*. Comedia *Boieri și Ciocoi*, publicată în 1874, se referă la epoca prerevoluționară (1840—1846) și are ca model romanul lui N. Filimon, *Ciocoii vechi și noi* (unele detalii sînt scoase din comediile lui Augier, *Nerușinații* și *Fiul lui Giboyer*). Autorul se prezintă pe el însuși sub masca eroului Radu, ca personaj pozitiv, stimulat în acțiunile sale de Elena Hîrzobeanu (Elena Negri). Critica

parvenitismului în persoana lui Lipicescu (alt Dinu Păturică) și a pitarului Slugărică are oarecare adîncime, dar Alecsandri acordă un rol nemeritat boierimii vechi, vornicului Iorgu Hîrzobeanu și hatmanului Ștefan Stîlpeanu, ultimul reprezentînd „talpa țării... ca-n vremea lui Tăut cel Bătrîn", în timp ce țărănimea apare convențional prin răzeșul poet Arbore. Mai mult decît prin tipuri, piesa rezistă încă prin evocarea pitorească a moravurilor vechi făcută de un eminent arivist. Vulpe, de exemplu, pristavlisește o jalbă în predmetul unei pericope cu răzeșul Arbore în intenția de a-i *răzlui* cu *hapca* o parte din pămînt. Afacerea a *dosloșit-o* în *holdul ispisoacelor* sale constatînd că la leat 1812 unchiul său, *ftori-vistul* Nicu Hapcea a cumpărat cu *zdelcă* întărită de judecătorie o *hîrtă* de loc, de la Toader Arbure, pe un cal bălan.

Cea mai originală și mai valoroasă creație a teatrului comic al lui Alecsandri este feeria națională în cinci acte *Sînziana și Pepelea* (1880). Personajele luate din lumea basmelor simbolizează caractere omenești sau catastrofe naturale, și piesa conține aluzii fine la stări sociale contemporane. Avem a face cu Papură-împărat (numele indică șovăiala, plecarea la orice adiere), pe a cărui fată, Sînziana, o dispută istețul Pepelea, Pîrlea-vodă (simbol al arșiței pustiitoare) și Lăcustă-vodă (simbol al foametei). Fata este furată de un zmeu și cucerită, după mai multe peripeții, de Pepelea. În acțiune mai intervin cei doi sfetnici lingușitori și intriganți ai împăratului, Păcală și Tîndală, care vor să se surpe unul pe altul, dascălul sfătos Macovei și nevastă-sa Mărica, vrăjitoarea Baba Rada și diferite personaje fantastice, precum Zîna Lacului, Zîna Codrului, Statu-Palmă-Barbă-Cot, Iarna, Crivățul, Zorilă, Murgilă, genii, un urs alb, pasărea măiastră. Politica în țara lui Papură-împărat e împărțită în trei categorii de „tarafuri", printre care se numără taraful național-liberal, taraful liberal-național-moderat, taraful moderat-național-liberal, taraful aristocrat, burtocrat, pungocrat și postocrat. Deviza politică a tuturor e una și aceeași : „Scoală-te de la locul tău, să mă pun eu". Păcală și Tîndală sînt

„pungivori", dascălul Macovei citează lozinca lui Rică Venturiano : „Box pipili, box..." ; iar Sînziana are limbaj de femeie emancipată („Astăzi sîntem libere și independente"), ca Zița din „O noapte furtunoasă" a lui I. L. Caragiale : „Sînt liberă... de nimeni nu depand". G. Călinescu a făcut o apropiere între feeria lui Alecsandri și poveștile dramatizate ale lui Carlo Gozzi. Nici *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare nu e cu totul altceva, deși un critic de la The Daily Telegraph, îndemnînd pe Alecsandri să-și traducă feeria în englezește, îl încredința, totuși, că n-ar merge decît ca o „antipasto" la o pantomimă.

Din cele șase drame publicate de Alecsandri, două sînt sociale. Tema din *Zgîrcitul risipitor* (1860) este desigur împrumutată (avarul Antohi Zgîrcea, jignit de purtarea fiului său de suflet, Polidor, care se bucurase crezîndu-l mort, devine risipitor și cheltuiește tot avutul, spre a nu lăsa nici o moștenire) dar, la drama zgîrceniei, Alecsandri adaugă o comedie politică. Zgîrcea întreține jurnalul Gogoașa patriotică, la care lucrează liberalii demogogi Clevetici și Tribunescu (copiați, declară autorul, „de pe R(osetti) și I. B(rătianu)". Caragiale a avut sub ochi în *O scrisoare pierdută* drama lui Alecsandri, și Tribunescu este un părinte al lui Cațavencu :

„Tribunescu : Și ce este un conservator ?... Un om care... conservează !... un om care voiește să conserve privilegiul de a nu fi la nici una din îndatoririle cetățenești. Însă eu !... Au doară sermana noastră Românie să zacă mult timp încă sub o rugină atît de... inconstituțională ! Nu ! căci eu voi susținea, voi apăra totdeauna : (răpide) dreptatea, libertatea, egalitatea, fraternitatea, inviolabilitatea... (se răsuflă prelung).

Sandu : Dîrr ! Haide, haide, dăi, dăi, dăi... S-a pornit moara.

Clevetici : Nu întrerupe oratorul, domnule.

Tribunescu : (urmînd repede). Drepturile naționale, autonomia, independența, gloria națională, garda națională, sufragiul universal..."

Supunînd pe Sandu Napoilă ultra-retrogradul, pe Clevetici ultra-demagogul și pe Tribunescu moderatul la o egală critică, Alecsandri nu întrevede din nefericire solu-

Scanned with CamScanner

ţia politică a momentului istoric înfăţişat. Cît despre cea de a doua dramă socială, *Lipitorile satului*, localizată de altfel după *Un usurier de village* de Bataille şi Rolland, ea are tendinţe de-a dreptul diversioniste, preluate mai tîrziu de scriitorii semănătorişti şi poporanişti ca Sandu-Aldea şi Spiridon Popescu. Aici toată mizeria în care se zbate ţărănimea este explicată prin acţiunea arendaşilor şi negustorilor străini.

Celelalte drame ale lui Vasile Alecsandri sînt istorice, începînd cu *Cetatea Neamţului* sau *Sobieschi şi plăieşii români* (1857), dramatizarea nuvelei lui Costache Negruzzi.

„Legenda istorică" în cinci acte în versuri *Despot-vodă* (1879) venea după alte două încercări anterioare : drama în proză *Despot-vodă* (1868) de D. Bolintineanu şi poema dramatică *Despot-vodă* (1877) de N. Scurtescu. Intenţia lui Alecsandri, emul de astă dată al lui Victor Hugo, a fost de a crea un erou romantic, din stirpea lui Ruy Blas, dotat cu reale însuşiri şi însufleţit de înalte idealuri, incapabil totuşi de a se realiza, fie din cauza lipsei de pondere, fie din cauza adversităţilor prea mari din jurul său. („E lesne, scrie Alecsandri, a luneca pe povîrnişul ce duce de la tron la tiranie, cînd omul nu ştie a se stăpîni pe sine şi cînd el nu poate a sta neclintit şi răbdător în prezenţa piedicilor ce se ridică şi nămolesc calea voinţei lui"). În ciuda concepţiei sale, bunul simţ l-a împiedicat pe Alecsandri să trateze figura Eraclidului ca pe un erou predestinat la cădere prin intervenţia imprevizibilă a unui destin irațional. Din dramă rezultă că Despot nu cade în chip fatal, ci fiindcă n-a ştiut să se sprijine în acţiunile lui pe popor, la suferinţele căruia a rămas surd, preocupat în mod exclusiv de gloria personală. În felul acesta piesa nu este numai o evocare a unui erou epic complex, cu acţiuni spectaculoase, ci şi o încercare interesantă de reconstituire a realităţii sociale din Moldova veacului al XVI-lea.

Figura lui Despot se impune din primele rînduri ale piesei. Vedem pe „noul Cid" animat de gînduri sublime

de a elibera Moldova, Elada și Bizanțul de asuprirea otomană. Originea lui nobilă, inteligența, vitejia uimesc pe bărbați și seduc pe femei. Eroul cîștigă încrederea vornicului Moțoc, inima fiicei acestuia, Ana, chiar simpatia doamnei Ruxandra, soția lui Alexandru Lăpușneanu, căreia îi oferă daruri bogate, descoperindu-i și faptul că-i este rudă. Anihilează efectul otrăvii date de Toma Calaibacanul din ordinul domnitorului printr-un „balsam de Morava" pe care-l are totdeauna asupra lui, sare cu calul peste zidul cetății, se salvează din închisoare schimbîndu-și hainele cu Ciubăr-vodă, se sustrage extrădării prefăcîndu-se mort și intrînd într-un sicriu. Ajuns domnitor după înfrîngerea lui Lăpușneanu, vrea să înfăptuiască unirea țărilor române, să răscoale Bulgaria și Grecia împotriva turcilor, cărora le plătește haraciul prin mijloace ingenioase, topind odoarele bisericești. Înțelegînd să lucreze după principiul absolutist feudal : „Puterea covîrșește universalul Drept", Despot se dedă la acțiuni care provoacă mînia poporului și-i precipită sfîrșitul. Toate faptele eroului, inclusiv moartea lui de mîna fanaticului Ciubăr, după ce printr-un discurs plin de demnitate și iscusință obținuse iertarea din partea lui Tomșa, sînt excelent înscenate, cu multă pricepere a tehnicii dramatice, cu mișcare, fantezie și vervă, încît impresia de creație se realizează la lectură, ca și la spectacol, fără nici o dificultate.

Alt merit incontestabil al lui Alecsandri, este de a fi adus pe scenă prin două personaje simbolice, Limbă Dulce și Jumătate, poporul la celălalt pol al conflictului, motivînd în chip just căderea lui Despot prin asuprirea la care a supus țara. Filozofia este formulată înțelept de Limbă Dulce :

Pămîntul gras prieşte spinoaselor urzici,
Moldova-i năvălită de greci şi eretici,
Şi biruri peste biruri, vînaturi pentru masă
Şi-un galbin pe tot anul de fiecare casă,
Încît biata sudoare a muncii s-a schimbat
Într-un pîrîu de aur ce curge la palat.
Pe noi ne duce lumea la margine de groapă,

Şi din avutul nostru locustele se-ndoapă.
Rău e cînd rîde culmea de muşuroi, de jos...
Dar vai de cap, cînd talpa-i mîncată pîn'la os...

Opoziţia dintre domnul tiran şi popor este înfăţişată direct. În momentul cînd Despot încearcă să momească ţărănimea cu bani, Limbă Dulce dă riposta cuvenită :

Despot, sîntem ţărani,
Nu vindem ţara noastră, nici cugetul pe bani,
Ca să-ţi culeagă darul şi-a ta pomană seacă,
Ar fi ca să se plece românul... nu se pleacă !
(Respinge punga cu piciorul)
Opinca îţi azvîrle pomana înapoi.
Nici noi sîntem de tine, nici tu nu eşti de noi.

Dacă în prezentarea lui Despot autorul a făcut apel la procedeele teatrului romantic francez, în special în recuzita aventurierilor lui Victor Hugo, în privinţa conflictului şi a rezolvării lui el s-a adresat cronicilor naţionale (Ureche, Şincai). Prin Tomşa (care după Ureche a ucis pe Despot) şi Ciubăr, autorul a vrut să figureze rezistenţa tradiţiei locale, ortodoxe, faţă de Reformă. În ciuda unor tendinţe legitimiste, drama, scrisă după războiul de independenţă, are o orientare patriotică şi democratică.

Fîntîna Blanduziei, compusă la Mircesti, în 1883, şi reprezentată întîia oară la Bucureşti, în 1884, cu C. Nottara în rolul titular, este opera în care poetul a pus cel mai mult din personalitatea sa artistică, atît din punct de vedere al conţinutului, cît şi sub raportul expresiei. Drama tratează, luînd ca exponent pe Horaţiu, lupta geniului cu vîrsta, incompatibilitatea ivită la sfîrşitul activităţii unui mare poet între prestigiul spiritual şi declinul fizic, ori, în alţi termeni, nepotrivirea imposibil de înlăturat între sufletul tînăr şi corpul bătrîn. Aproape de 60 de ani cînd a scris piesa, Alecsandri a înţeles bine pe Horaţiu, datorită desigur asemănării sale temperamentale cu poetul latin, dar şi mai bine s-a înţeles psihologiceşte pe el însuşi. Nu întîmplător tînăra sclavă care dezlănţuie pasiunea tîrzie a lui Horaţiu este o getă denumită de Alecsandri, conform unui vechi procedeu al său de a stabili o cores-

Scanned with CamScanner

pondență între personaje și numele lor, Getta. Ajuns pe culmile gloriei, Horațiu se crede îndreptățit în chip obligatoriu la dragoste, cu atît mai mult, cu cît el este capabil să trăiască mai deplin acest sentiment uman, să-l eternizeze prin creația lui :

Poet sînt și poetul nu e scutit de chin
De tot ce-i omenire nimic nu-i e străin
Mai gingaș în durere, mai viu în fericire
Din patima ce moare el face-o nemurire...

Poetul va fi silit să constate că Getta îl admiră, dar iubește pe Gallus, un tînăr de vîrsta ei, de unde regretul admirabil exprimat într-un vers :

Sînt om ce nu fac umbră, căci soare nu mai am,

și amara trezire la realitate :

Sfîrșit cumplit ! Horațiu, ca om te-ai stins cu-ncetul
Și n-a rămas din tine decît numai poetul.

Horațiu are o clipă impulsiunea de a ucide pe Gallus, dar renunță cînd Getta îi aduce manuscrisul „Artei poetice", pierdut la Fîntîna Blanduziei (vestita Fons Bandusiae cîntată în Carmina, III, 13, în unele ediții, ca de pildă în cea franceză de la Garnier frères, 1872, Fons Blandusiae), redînd tinerilor libertatea. Lor li se cuvine dragostea, pe cînd poetului cartea care îl face nemuritor :

Din bunurile vieții cu tine mă aleg.
O ! glorie, Horațiu nu va pieri întreg !

„Veselul" Alecsandri, devenit generos și senin la bătrînețe, a știut să îndepărteze umbrele tristeții chiar în ultimii ani pe care-i mai trăia, profesînd ca și Horațiu, în care s-a regăsit la etapa umanistă a creației sale, o concepție epicureică, surîzătoare, rezumată în acest *carpe diem* :

Amici, a noastre zile sînt paseri trecătoare
N-avem în scurtul vieții nici timpul de sperat,
Ferice care cîntă cu inima la soare

Şi dă chiar nemurirea pe-un dulce sărutat !
Hebé ! săgeata scumpă de care vreau să mor
E-n ochii tăi, în tolba divinului amor !

În parte şi *Ovidiu* (1885), al cărei plan îl schiţa citind cartea lui Ch. Dezobry, *Rome au siècle d'Auguste*, este un elogiu al iubirii înţeleasă ca motor principal al poeziei, deci ca unic sens al existenţei unui artist, precum declară prin Alecsandri autorul *Artei de a iubi :*

Iubesc căci am menire în veci ca să iubesc
De sînt poet, talentu-mi femeii datoresc.

Pentru a explica exilarea poetului latin la Tomis, Alecsandri a inventat însă o intrigă romanţioasă, posibilă numai în ficţiune. Ovidiu, încredinţat şi el că se poate bucura de un acces erotic nelimitat, se îndrăgosteşte chiar de nepoata lui August, Iulia (în realitate aceasta, măritată, era amanta lui Didius Silanus). Un invidios, Ibis (numele, autentic, este scos din ediţia M. Nisard a operelor lui Ovidiu, din 1857), soţul Corinei, amanta titulară a poetului, încearcă să-l ucidă şi, dînd greş, înscenează în for o manifestaţie calomnioasă împotriva Iuliei ca din partea rivalului său. Manifestaţia nu dă rezultate, şi atunci Ibis denunţă împăratului legăturile Iuliei cu Ovidiu. Corina previne pe poet asupra consecinţelor ; totuşi îndrăgostiţii, într-un moment de exaltare, îşi recunosc vinovăţia faţă de August, care hărăzeşte pe Iulia regelui dac Cotizon, ameninţînd pe poet cu o cruntă pedeapsă. Deoarece Iulia refuză însoţirea lui Cotizon şi mai ia parte la o petrecere în vila lui Ovidiu, împăratul trimite pe acesta din urmă la Tomis (adevărata cauză a renegării nu e încă lămurită : după unii, Ovidiu văzuse pe Iulia fără vestminte, după alţii, ar fi înlesnit Iuliei întîlniri amoroase, ceea ce constituia delictul de lenocinium). În ultimul act al piesei Alecsandri prezintă pe Ovidiu la Tomis. Deşi suferind, comandă o armată împotriva geţilor, biruie şi e aclamat de mulţime. Sarmatul Gettor ia prizonier pe Ibis, care lupta de partea lui Cotizon, rege al Daciei (de fapt mort la această dată). Ibis obţinuse prin Cotizon graţierea lui

Ovidiu, dar, urmînd mai departe pe poet, aruncă papirusul cu porunca împărătească în foc. Sosește și Iulia la Tomis și alți prieteni, să aducă vestea iertării, prea tîrziu. Poetul, care nu-și ascunsese oroarea de iernile scitice și de moravurile barbare, se stinge cu viziunea României viitoare :

Trec secoli... O ! minune... Aici în răsărit,
Vlăstarul, fiu al Romei, stejar a devenit,
Și Istrul moștenește al Tibrului renume...
Se-nalță-o nouă Romă, renaște-o nouă lume.
Mormîntu-mi se deschide... din el în viitor
Un lung torent de viață se-ntinde roditor,
(cu entuziasm)
Dumnezeiri !... Nu ! ginta latină-n veci nu moare !
(șovăie și cade pe pat)
Ah ! iată... noaptea... noaptea... ah ! mor... ah !...
soare !... soare !

Alecsandri a avut intenția, lăudabilă, de a populariza peste hotare omagiul pe care românii îl aduceau prin el poetului latin mort la Tomis. Și-a tradus piesa în franțuzește în proză, prefăcînd-o apoi în scenariu de operă, în aceeași limbă. Scenariul, rămas în manuscris, n-a avut norocul de a atrage atenția unui compozitor.

În decurs de aproape jumătate de secol, Alecsandri a scris un număr de peste 50 de piese de teatru, totalizînd circa 2 000 de pagini (9 comedii, din care una, *Les bonnets de la comtesse*, în limba franceză, 2 proverbe cu cîntece, 2 tablouri, 7 comedii cu cîntece, 14 cîntecele comice, 4 operete, 3 vodeviluri, un dialog politic, 3 scenete, 2 farse de carnaval, o feerie, 6 drame).

La succesul teatrului său a contribuit și muzica lui Alexandru Flechtenmacher (pentru *Chirița în Iași*, *Chirița în provincie*, *Scara miței*). Eduard Wachmann (pentru *Agachi Flutur*, *Gură-cască*, *Paraponistul*, *Paracliserul sau Florin și Florica*). Ciprian Porumbescu (*Crai nou*) jocul unor actori ilustri ca Matei Millo, Luchian, St. Iulian, C. Nottara, Aristizza Romanescu, Miluță Gheorghiu, George Vraca și alții.

Scanned with CamScanner

Se reprezintă încă *Iașii în carnaval*, *Peatra din casă*, *Mama Angheluşa*, *Chiriţa în provincie*, *Harţă Răzăşul*, *Despot-vodă*, *Sînziana şi Pepelea*, *Fîntîna Blanduziei*, *Ovidiu* şi altele.

Alecsandri a creat puţine tipuri, a născocit însă o mare cantitate de nume comice, precum : Acrostihescu, Safir Balaur, Barză, Grigore Bîrzoi, Bombeanu, Pondici, Puimăcilă, Bursuflescu, Cernelescu, cir Chirilă, Nastasi Cîrcei, Cîrcioc, Ciupici, Clevetici (şi Clevetius), Colivescu, Coşcodan, Coţofănescu, serdarul Cuculeţ, Costică Duducescu, postelnicul Evghenidis, bucătarul Funduc, chir Gaitanis, Ghiftui, Gînganu, Gîngu, Nae Gîscănescu, Goldimer, Suliţă, Agachi Flutur, Hagi-Flutur, Harţă, Hillarius, Costică Hazliul, Iorgu Hîrzobeanu, maiorul Ivan Stacanovici Ibrailof, Imergold, Ischiuzarliu, Lipicescu, Tachi Jăvrescu, Jumătate, comisarul Agamemnon Kiulafoglu, Leonaş, Leonil, Nae Postuleanu, Lică Panglică, Limbă Dulce, Lunătescu, Mustocsidis, Sandu Napoilă, şatrarul Nărilă, recrutul Nasoean, Nae Năucescu, aga Neamuş Papă Lapte, Pestriţ, Grigore Pîlciu, Pungescu, Răzvrătescu, gladiatorul Rutuba, comisarul Săbiuţă, Servilescu, Antohi Sgîrcea, pitarul Slugărică Mihăluţă Spulberatu, baronul von Klaine Swabw, Soldan, şatrarul Talpă-Lată, Titirez, Tribunescu, Toroipan, moş Trohin Pîcală, Trufandachi, jignicerul Vadră, răzeşul Vîntură-Ţară, polcovnicul Viteazovici, banul Vulpe, chir Zuliaridi, Afrodita, Aglae, mama Angheluşa, Aristiţa, Calipsiţa, Chiriţa, Ferchezanca, Luxiţa Fespezanca, Anica Florinească, Tarsiţa Garofescu, Luluţa, Măndica, Marghioala, Chera Nastasia, Porumba, Profiriţa, contesa Irina de Pupăzănberg, Gahiţa Rozmarinovici, Enăchiţa Rufinesca.

B. P. Hasdeu în *Trei crai de la răsărit* sau *Ortonerozia* (1872) a reluat satira maniei latiniste din *Rusaliile* sau *Satul lui Cremene*. Caragiale adînceşte pe Gahiţa şi pe Iorgu de la Sadagura în Ziţa şi Rică Venturiano din *O noapte furtunoasă*, pe comisarul Săbiuţă, subprefectul Răzvrătescu, Clevetici şi Tribunescu în Pristanda, Tipătescu, Farfuridi şi Caţavencu din *O scrisoare pierdută*.

Dar şi Alecsandri a profitat de *Răzvan şi Vidra* (1867), lui Hasdeu în *Despot-vodă*, de unele sugestii caragialeşti în *Sînziana şi Pepelea*.

Teatrul comic al lui Alecsandri a militat pentru îndreptarea moravurilor, împotriva stării pe loc, dar şi a falsului progres, ridiculizînd demagogia şi pledînd pentru dreptate socială. Ideile democratice şi patriotice ale revoluţiei de la 1848 (independenţa naţională, unirea, emanciparea ţăranilor, abolirea sclaviei, etc.) sînt idei călăuzitoare ale teatrului lui Alecsandri, uneori aproape tezist. Tot ce ţine de aceste idealuri generoase, cu limitele respective, condiţionate istoric, reprezintă latura romantică în sens progresist a dramaturgiei lui Alecsandri.

Observaţia satirică prin tipuri, analiza tarelor morale şi sociale, tendinţa de îndreptare a moravurilor, prin ridiculizarea abaterilor de la regula canonică, ţin de cealaltă latură, clasică.

Natură optimistă, Alecsandri n-a avut decît în mică măsură sentimentul tragicului, comicul precumpănind chiar în drame. *Zgîrcitul risipitor* este în aspectul ei fundamental o comedie de caracter. *Despot-vodă* poate fi considerată tragicomedia aventurii. *Fîntîna Blanduziei* e o dramă cu deznodămînt uşor melancolic, mai degrabă fericit, o comedie a iubirii crepusculare. Cînd Alecsandri a vrut cu dinadinsul să zugrăvească aspectele tragice ale vieţii a eşuat în melodramă, ca, parţial, în *Zgîrcitul risipitor*, şi, total, în *Lipitorile satului*. Slăbiciunea principală a dramei *Ovidiu* provine din imposibilitatea eroului de a-şi realiza destinul tragic.

Procedeele de înfăptuire a comicului sînt în teatrul lui Alecsandri diverse, nu totdeauna de cea mai bună calitate. Comicul de limbaj este savuros cînd transcrie autentic vorbirea populară a ţăranilor din Moldova, excelează în parodierea vorbirii franţuzite şi latinizante, dar alunecă în şovinism cînd mimează jargonul străinilor. Multe din personajele teatrului lui Alecsandri se caracterizează exclusiv verbal, ceea ce este o calitate, dar şi un defect, pentru că abundenţa cuvintelor nu cores-

Scanned with CamScanner

punde decît rar unei complexități interioare. Un merit de netăgăduit al lui Alecsandri este de a fi implicat în drama pieselor cu subiect împrumutat fenomene specific românești, moravuri și tipuri izbitor locale. Poetul a știut în același timp să valorifice izvoarele naționale, ținînd un contact permanent cu folclorul și cu cronicile din care și-a extras două din veritabilele lui creații, *Sînziana și Pepelea* și *Despot-vodă*.

Evoluția teatrului lui Alecsandri este în linii mari ascendentă. Un pas important l-a făcut în primul deceniu de activitate de la *Iorgu de la Sadagura* pînă la *Chirița în provincie*. Această perioadă, în jurul anului 1848, constituie o etapă însuflețită de avînt revoluționar, ascuțit satirică la adresa regimului despotic feudal. În perioada următoare, a formării coaliției burghezo-moșierești, Alecsandri continuă să lupte prin teatrul său pentru idealurile revoluției, compunînd piese ocazionale, dar și cîntecele comice, în care surprinde tipuri din noua societate, liberali demagogi, conservatori anacronici, obstinați, clientelă politică recrutată din rîndul funcționarilor instabili, precum și diferite spețe de paraziți sociali. Încercarea de a îmbrățișa aspecte contemporane mai vaste în drame și comedii i-a izbutit mult mai puțin în aceeași vreme, scriitorul plătind un tribut considerabil ideologiei claselor dominante în *Lipitorile satului* și *Boieri și ciocoi*. Cu producțiile din ultima etapă, autorul își ia însă revanșa atît în comedie, cu feeria *Sînziana și Pepelea*, satiră alegorică transparentă a regatului lui Papură-vodă (Carol I), cît și în drama de evocare a trecutului de luptă a poporului împotriva tiraniei, cu *Despot-vodă*.

Fîntîna Blanduziei, capodopera teatrului lui Alecsandri, este străbătută de o concepție umanistă, clasică. Viața formează izvorul necesar al artei, dar la rîndul ei arta înnobilează viața, face pe om mai sensibil și mai bun. Artistul, chiar bătrîn, nu pierde emoțiile tinereții, el gustă și plăcerile vîrstei sale și, prin contemplarea trecutului, pe acelea juvenile. Amărăciunea renunțării

la plăcerile materiale este recompensată de conștiința realizării în planul artei.

Alecsandri a făcut chiar din Ovidiu un cîntăreț al iubirii de oameni, al prieteniei, precum declară el însuși :

> Eu nu cunosc ce-i ura cu infernalu-i chin.
> Am numai oaspeți veseli și blînzi în al meu sîn :
> Amor, prietenie, senin, compătimire,
> Tovarăși scumpi de cale ce duc la fericire ;
> Ei îmi arată lumea prin văl trandafiriu
> Făcîndu-mă-al iubirii poet iubit să fiu,
> Și-mi spun că nu-i ființă mai tristă, mai muncită,
> Ca omul ros de ură și-nvidie urîtă.

Această condamnare a mizantropiei, pe care conștiința triumfului artistic o generează în anume spirite individualiste, este încă o confirmare a umanismului creației dramatice a lui Alecsandri, ca, de altfel, și a întregii sale opere, puternic ancorată în realitate, legată de aspirațiile cele mai nobile ale omului.

Scanned with CamScanner

PROZA LUI EMINESCU

Întîia bucată de proză eminesciană, intitulată *Contrapagină* şi datînd din 1868, este neîndoios o precuvîntare la o nuvelă originală, după cum mărturiseşte însuşi poetul, care s-ar putea să fie romanul *Geniu pustiu*.

După ce-şi exprimă rezerva sa faţă de romanele tip Paul de Kock şi George Sand, autorul arată că nu poţi fi ce ai vrea, pentru că una dictează lumea şi alta scrie destinul, între conştiinţă şi vorbă, între fond şi formă sau între materia eternă şi corpul trecător, fiind o mare diferenţă. Astfel lumea a dictat : M. E. *foiletonist*, dar destinul a scris sufler de teatru, după cum pe Petrică Moft, farsor, l-a făcut Compte Moft, om politic, pe Costea Urlă, cîntăreţ la minaret, l-a transformat în Constantin Urlatoriano, poet şi mare om de litere, iar pe Tache Caraghiozlîc, comediant, l-a prefăcut în Constantin Caraggio, artist dramatic. Cum a observat primul editor al acestui text, Perspessicius, aici e desigur o ironie la adresa lui Costache Caragiale, director al unei trupe de teatru rivale aceleia din care făcea parte, ca sufleur M. Eminescu, a lui Mihai Pascaly, în 1868. De altfel şi numele Moft şi Urlatoriano sînt cu anticipaţie, caragialeşti, cît despre asigurarea iniţială că opera ce urmează „nu e tradusă din chinezeşte", ea are drept model, cum tot Perpessicius releva, profesiunea de credinţă a primului număr din *Satyrul* (1866) lui Hasdeu. Întrucît destinul a hotărît să facă din compozitorul de

Scanned with CamScanner

geniu L. (sic !) Schubert un muritor de foame la Viena, din poetul de geniu L. Burghardt (Iacob Burckhardt ?) un muritor de foame la Berlin, iar din epicul de geniu Torquato Tasso un „idiot", se înțelege că nici M.E. nu-și face iluzii în privința faimei sale, mulțumindu-se deocamdată s-o preîntîmpine cu autoironii specific romantice (Witz-uri).

Geniu pustiu se deschide cu o definiție a romanului :

„Dumas zice că romanul a existat totdeauna. Se poate. El e metafora vieții. Priviți reversul aurit al unei monede calpe, ascultați cîntecul absurd al unei zile care n-a avut pretențiunea de-a face mai mult zgomot în lume decît celelalte în genere, extrageți din aste poezia ce poate exista în ele și iată romanul".

Alexandre Dumas-fils, la care probabil se referă Eminescu, era de părere în *La Dame aux Camélias*

„că nu poți creia personaje decît atunci cînd ai studiat mult oamenii".

și-și recunoaște drept unic merit pe acela de a fi scris o istorie „adevărată". Dumas-fils era un realist.

E posibil să atribuim lui Tasso, luat ca model de un gravor pentru figura unui rege scoțian, — se întreba Eminescu citind un volum de nuvele — întîmplarea eroului care era să moară din cauza unui cap îmbălsămat ? Nu știm la ce nuvelă face aluzie poetul, răspunsul este că

„tot ce nu e posibil obiectiv e cu putință în mintea noastră"

deci un răspuns în favoarea literaturii de imaginație. Cînd, în fine, ni se aduce și argumentul că „viața-i vis" înțelegem că Eminescu optează și în proză, ca și în poezie, pentru romantism.

Goethe alegînd ca erou al unei drame pe Torquato Tasso făcuse din el un simbol al condiției geniului. Însetat de bunuri lumești și mai ales de iubire, geniul e osîndit la situație de poet de curte, echivalentă cu aceea de prizonier, contrariat în toate aspirațiile lui, obligat la solitudine. Cam asta trebuie să fi înțeles Eminescu

Scanned with CamScanner

prin denominația „geniul pustiu" dată eroului său. Au intrat însă în structura romanului și alte elemente, pe de o parte din wertherianism, pe de alta de eroism cavaleresc, stil Goetz von Berlichingen, un aer de *Sturm und Drang*, alături de tendința de rău al veacului.

Povestirea lui Eminescu, absolut originală, se inspiră din realități naționale și fapte istorice, chiar unii eroi ar putea fi reali cum ar rezulta din *faire-part*-ul pe care și-l extrage în ms. 2254, p. 16 :

„Anunțăm cu întristare trecerea din cei vii a d-lui Doșcă, om național care ar fi fost în stare să sacrifice pentru națiune chiar sîngele, dovadă că a sacrificat pentru scopuri naționale 2 zeci doi floreni și 25 de cruceri."

D-nu Eugeniu Plaiu
D-na Virginia Plaiu
D-ra (Aglae) Olga (Poesis)

Autorul face cunoștință la București cu un tînăr de o frumusețe luciferică,

„pe a cărui frunte Dumnezeu a scris geniul și iadul îndărătnicia",

adept al unui cosmopolitism înțeles ca o uniune sacră împotriva tiranilor și războiului în vederea instaurării unei păci eterne și a unui tribunal al popoarelor, cu concursul tuturor națiunilor,

„nuanțe prismateice ale omenirii".

Un astfel de erou revoltat împotriva unei societăți rău întocmite, vizionar, sfîșiat de idealuri absolute, ar putea deveni un adevărat Tasso, meditează autorul, cînd tocmai Toma Nour pleacă fără veste. Din diverse peregrinări el mai dă însă din cînd în cînd cîte un semn de viață pînă ce, ajuns într-o închisoare germană, expediază, conform unei înțelegeri, manuscrisul biografiei sale, romanul gata făcut, pe care, după clasicul truc, scriitorul îl „transcrie".

Fiu al unui pietrar ardelean, Toma Nour a cunoscut la Cluj un tînăr neliniștit, „capul tuturor exceselor de

Scanned with CamScanner

student", deşi delicat, pictorul Ioan. Împrietenindu-se cu el, Ioan îl duce să vadă pe prietena sa Sofia, fata unui violoncelist sărac. Spre deznădejdea lui Ioan, Sofia moare, cu acest prilej însă Toma cunoaşte pe sora ei Poesis, actriţă silită să joace roluri secundare „deşi pasul şi atitudinea (ei) arătau pe tragediană". Curînd Toma va suferi o dezamăgire şi mai mare decît a prietenului său, constatînd că Poesis fusese întreţinuta unui conte şi era frecventată de junii corupţi ai tîrgului, anume de doi dandy, prin urmare o altă Marguerite Gautier (Eminescu cunoştea piesa lui Alex. Dumas-fils, *Dama cu camelii*, reprezentată în 1869, de trupa Pascali). În această parte, romanul e violent sentimental, cu mari efuziuni lirice, puse şi în versuri curate, ca de pildă într-o variantă la *Înger de pază*. A doua parte, fără a modifica în întregime tonul patetic, are un conţinut obiectiv. Sîntem în anul revoluţionar 1848. Aflînd că Ioan s-a înrolat ca „pribun", Toma se alătură şi el cauzei iobagilor români sub steagul lui Avram Iancu. Scenele sînt eroice, cavalereşti, de un senzaţional echilibrat. Toma salvează onoarea unei fete atacată de honvezi şi se răzbună înfigînd un pumnal în capul unuia din cei doi dandy. Pe Mureş vine — ca mai tîrziu la Sadoveanu — o moară. Trădată de un morar sas, ceata lui Ioan e pe punctul de a fi nimicită şi un bătrîn e nevoit să taie capul lui Ioan, rănit de moarte, spre a nu cădea captiv. Trădătorul e pedepsit, dîndu-se foc morii plutitoare. Revenit la Cluj după revoluţie, mai generos, Toma are de gînd să ierte pe Poesis, dar află că aceasta murise, lăsîndu-i o scrisoare prin care-i lămurea că fusese nevoită să se vîndă spre a-şi întreţine tatăl. Noul Armand Duval trece prin momente de disperare şi melancolie, voind chiar să se sinucidă, pînă ce, scepticismul readucîndu-l în fire, îşi ia „lumea în cap".

Dintr-un fragment intitulat de editori *Toma Nour în gheţurile siberiene* vedem că, judecat la Petersburg, eroul a fost deportat în Siberia boreală, unde e lăsat să patineze liber şi să viseze la palatele submarine

ossinești ale „regelui Nord". Deși viziunile sînt livrești (Eminescu citise romanul d-nei Cottin, *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* și mica narațiune a lui P. L. Le Roy : *Vrednică de însemnare întîmplare a patru corăbieri ruseşti cari au fost strîmtorați de iarnă în ostrovul Spițberg la anul 1713),* imaginile ating sublimul. De altfel, miezul acțiunii din *Geniu pustiu* se desfășoară într-un peisaj hibernal, pe un ger cumplit, semn al unei predilecții, dar și al capacității speciale a poetului de a zugrăvi involuția, stingerea universului, una din marile teme romantice.

Faptul că poetul a decupat unele pasaje din *Geniu pustiu* și le-a integrat în *Sărmanul Dionis,* scrisă în aceeași vreme, nu e o dovadă că renunțase la roman, independent mai ales în a treia parte, conținînd istoria vieții lui Toma Nour. De altfel Eminescu nu a publicat numaidecît nici *Sărmanul Dionis,* ci mai întîi (în 1870) „povestea" *Făt-Frumos din lacrimă,* de inspirație desigur folclorică și miez „adînc românesc", după opinia lui G. Călinescu, dar tratată, în sensul romantismului german, cu „ceva gotic" („ziduri arcate", lebede). Făt-Frumos și Genarul apar ca niște titani (ultimul e un „om mîndru și sălbatic"), celelalte peronaje sînt de mitologie păgînă și creștină (mama pădurilor, baba crescătoare de cai, Dumnezeu, Sfîntul Petru, Maica Domnului, calul năzdrăvan cu două inimi, calul cu șapte inimi, regele țînțarilor, regele dracilor). Prin compoziție și descripție *Făt-Frumos din lacrimă* se îndepărtează mult de tehnica basmului popular, preocupat doar de desfășurarea epică. La Eminescu urmărirea eroului de baba ce poseda calul cu șapte inimi devine o capodoperă de analiză a teroarei onirice. Tot G. Călinescu a observat că povestea se compune numai din imagini hipnagogice. Ileana, fata Mumei pădurilor, doarme lîngă grădina împăratului, pe un pat de iarbă, fîn și flori „ca-ntr-un cuib". Azvîrlit în nori de Genar, Făt-Frumos se precipită sub formă de

izvor şi cînd e readus la viaţă se trezeşte „dintr-un somn lung“ mineral. Genarul trece o batistă mirositoare pe faţa fiicei sale, care-l priveşte ca un om ce se deşteaptă „dintr-un vis“ imposibil de amintit. Baba cu iepele face lui Făt-Frumos bucate „cu somnoroasă“ şi ea însăşi doarme întinsă pe o laiţă „înţepenită ca moartă“. Comparaţiile lui Eminescu sînt strict personale. Calul Genarului are „voce de bronz“, eroii fug „cum fug razele lunii peste adîncile valuri ale mării“, cele şapte iepe sînt „iepe negre strălucite — şapte nopţi“, baba cade într-un „somn de fier“, Ileana are lacrimi „ca diamantul“.

Toma Nour, Ioan, Făt-Frumos, Genarul sînt expresii ale Geniului sau titanului şi ale inteligenţii sau forţei transformatoare. „Sărmanul“ Dionis din nuvela omonimă e un spirit reflexiv, „metafizic“, adică preocupat de probleme ce depăşesc sfera experienţei, ca timpul şi spaţiul, forme ale intuiţiei pure după Kant. Nuvela e precedată de fragmentul *Umbra mea* (1869—1870), conceput ca o demonstraţie a „relativităţii adevărului“. Asemeni lui Peter Schlemihl din cunoscuta „istorie minunată“ a lui Adalbert von Chamisso, eroul se desparte de umbra sa şi ca atîţia eroi ilustri (Astolfo din *Orlando furiosso* de Ariosto, Adone al cavalerului Marino, Dyrcona din *Les états et empires de la lune* de Cyrano de Bergerac, Münchhausen, Hans Pfaal al lui Edgar Poe) călătoreşte împreună cu iubita sa, Onde, în lună, „departe de acest pămînt nenorocit şi negru“. Interesant este pasajul în care, urmînd exemplul lui Swift, Eminescu descrie ironic lumea minusculă de pe pămîntul prefăcut în mărgăritar :

„...Mărimea fiind numai relativă, astfel încît ceea ce nouă ni-i mare altora li se pare mic, se-nţelege că atomii microscopici din acel mărgăritar a căror margini li era cerul, stropii-stele şi lună şi soare, acei pitici aveau regii lor, purtau războaie, se urau mereu, închipuindu-şi diferite bazaconii despre închipuita lor mărime.

Eu uitîndu-mă cu-n microscop, prin coaja cam subțire a mărgăritarului, toată întunecata lor lucrare era astfel încît, oricît volumul lor devenea mai mic, ura lor era tot aceeași, încît mărgăritarul trebuia să crape de ură..."

Sărmanul Dionis este o nuvelă fantastică, ilustrînd, nu cum s-a crezut pînă la G. Călinescu, aprioritatea tiparelor intuitive, ci propoziția schopenhaueriană că timpul și spațiul sînt modalități ale substanței veșnice înzestrată cu însușirea, de care vorbea Ch. Bonnet *(Palingénésie Philosophique)* de a reveni la viață după moartea reală sau aparentă. Oamenii sînt reprezentări ale unui prototip sau archeu, archeii (termenul e împrumutat din filosofia lui Paracelsus) alcătuiesc laolaltă substanța divină, universul spiritual. Raportul dintre Dumnezeu (termen prin care Fitchte înlocuiește „voința" schopenhaueriană) și om e definit de autor prin gura unui erou în privința vremii și a nemărginirii (sinonimele timpului și spațiului) astfel :

„...Omul are-n el numai șir, ființa altor oameni viitori și trecuți. D-zeu le are deodată toate neamurile ce or veni și ce au trecut ; omul cuprinde un loc în vreme. D-zeu e vremea însăși cu tot ce se-ntîmplă-n ea, dar vremea la un loc, asemenea unui izvor ale cărui ape se întorc în el însuși, ori asemenea roții, ce deodată cuprinde toate spițele, ce se-ntorc vecinic. Și sufletul nostru are vecinicie-n sine, dar numai bucată cu bucată. Închipuiți-vă, că, pe o roată mișcată-n loc, s-ar lipi un fir de colb. Acest fir va trece prin toate locurile prin care trece roata învîrtindu-se, dar numai în șir, pe cînd roata chiar în aceeași clipă e în toate locurile cuprinsă de ea..."

„...Tot ca vremea, bucată cu bucată, poți fi în orice loc dorit, pe care n-o poți părăsi neîmplută. Știi că în puterea unei legi nu este spațiu deșert. Dar este un mijloc pentru a scăpa de această greutate... o greutate impusă de trecătorul corp omenesc. Ai văzut că în om e un șir nesfîrșit de oameni. Din acest șir lasă pe unul să-ți ție locul, pe cîtă vreme vei lipsi din el. Se înțelege că acesta nu va putè fi întreg, căci întreg fiind, ți-ar nega existența ta. În faptă însă omul cel vecinic, din care răsar tot șirul de oameni trecători, îl are fiecare lîngă sine, în orice moment — îl vezi, deși nu-l poți prinde cu mîna — este umbra ta. Pe o vreme vă puteți schimba firele — tu poți să dai umbrei tale toată firea ta trecătoare de azi, ea-ți dă ție firea ei vecinică..."

Scanned with CamScanner

Revenim la ideea de umbră în înțeles de model etern al individului, determinat temporal și spațial, care participînd astfel la substanța veșnică are posibilitatea de a gîndi formele sale trecute și viitoare, existente în Dumnezeu simultan, pe baza unei „armonii prestabilite".

Folosind un procedeu magic indicat de un manual de astrologie, tînărul Dionis (personajul e identic cu povestitorul, prieten al lui Toma Nour din *Geniu pustiu*) visează (deci visul e un mijloc de eliberare din determinările de timp și loc) una din existențele sale anterioare, aceea a călugărului Dan pe vremea lui Alexandru cel Bun. Natural, intervine și tema romantică a metempsihozei sau a migrației sufletului și a reîntoarcerii lui succesive. Tema a fost utilizată și de Goethe în drama *Die Geschwister*. De la maistrul Ruben, un fel de Mephistofeles, Dan descifrează formulele oculte cu putere de logos creator și substituindu-se umbrei sale, în timp ce aceasta pierde conștiința eternității, devenind adică el însuși umbră, întreprinde împreună cu fata spătarului Mesteacăn, supusă aceluiaș regim, o călătorie în lună, întocmai ca eroul din *Umbra mea* (fragmentul e de fapt integrat în nuvelă). Episodul e un prilej pentru poet de a înfățișa pentru prima dată în literatura noastră peisajul paradiziac selenar :

„Înzestrat cu o închipuire uriașească el a pus doi sori și trei luni în albastra adîncime a cerului și dintr-un șir de munți a zidit domenicul său palat. Colonade — stînci sure, streșine — un codru antic ce vine în nouri. Scări înalte coborau printre coaste prăbușite, printre bucăți de pădure ponorîte în fundul rîpelor pînă într-o vale întinsă tăiată de un fluviu măret, care părea a-și purta insulele sale ca pe niște corăbii acoperite de dumbrave. Oglinzile lucii a valurilor lui răsfrîng în adînc icoanele stelelor, încît, uitîndu-te în el, pari a te uita în cer.

„Insulele se înălțau cu scorburi de tămîie și cu prund de umbră. Dumbrăvele lor întunecoase de pe maluri se zugrăveau în fundul rîului, cît părea ca din una și aceeași rădăcină, un rai se înalță în lumina zorilor, altul s-adîncește în fundul apei. Șiruri de cireși scutură grei omătul trandafiriu a înfloririi lor bogate, pe care vîntul îl grămădește în troiene ; flori cîntau în aer cu frunze îngreuiate de gîndaci cu pietre scumpe și murmurul lor împlea

lumea de un cutremur voluptos. Greieri răguşiţi cîntau ca orologii aruncate în iarbă; iar paianjeni de smarald au ţesut de pe-o insulă pînă la malul opus un pod de pînză diamantică, ce steclește vioriu şi transparent, încît a lunelor raze pătrunzînd prin el, înverzeşte rîul cu miile lui unde..."

Ca şi în *Umbra mea*, Dan preface pămîntul într-un mărgăritar şi după ce cu ocheana contemplă războaiele, pentru care „poeţii nu găseau în univers destule metafore şi comparaţiuni" (ironie), îl atîrnă în salba iubitei. Fericirea eroilor e brusc întreruptă cînd Dan comite greşeala lui Lucifer de a confunda apartenenţa sa la substanţa divină, cu divinitatea însăşi (pronunţase pe jumătate cuvîntul Dumnezeu, ceea ce, ţinînd seama de puterea de realizare a logosului, echivala cu o identificare) şi cade pe pămînt, sau mai bine zis, reintră în contingent.

Deşteptat din somn, Dionis e vizitat de medici şi maistrul Ruben care-l deposedează de umbră, de astă dată sub forma unui portret de pe perete, şi abia acum călugărul Dan dispare reîncarnat în tînărul de la începutul nuvelei care e prieten cu anticarul Riven şi îndrăgostit de vecina sa, Maria, fata spătarului Mesteacăn din vis. Aceasta, îmbrăcată băieţeşte ca Mignon a lui Goethe, veghează la căpătîiul său pînă ce se însănătoşeşte, apoi se mărită cu el. Nuvela se termină cu invocarea temei „viaţa mea ca teatru" asociată temei „viaţa este un vis" şi un citat dintr-o scrisoare a lui Th. Gautier către Gérard de Nerval :

„On n'est pas toujours du pays qui vous a vu naître, et alors on cherche à travers tout sa vraie patrie. Ceux qui sont faits de la sorte se sentent exilés dans leur ville, étrangers dans leur foyers et tourmentés de nostalgies inverses..."

S-a vorbit de evaziune în nuvelă, dar nu s-a arătat sensul ei. Eminescu însuşi în *Cugetările sărmanului Dionis*, făcînd aluzii fine la publicul societăţii Junimea, dezvăluie, ca să zicem aşa trucul, glumind asupra ale-

goriei, dar şi condiţiei sale de artist „redus pînă la culmea mizeriei“ !

Filozof de-aşi fi simţirea-mi ar fi vecinic la aman !
În prelegeri populare idealele le apăr,
Şi Junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr,
Le arăt că lumea vis e — un vis sarbăd de motan.

De fapt ideea de compătimire pentru soarta artistului în societatea filistină este inclusă chiar în titlul nuvelei, care ne apare totdeodată ca o distanţare, în sensul celui mai autentic witz romantic, de propria creaţie.

Fragmentul intitulat de editori *Archaeus*, redactat prin 1875—1876, reia majoritatea ideilor din *Umbra mea* şi *Sărmanul Dionis*, poate în scopul unor clarificări. La crîşma „Corabia lui Noe“, eroul fragmentului întîlneşte un bătrîn original care-i expune apriorismul kantian prin Schopenhauer. Se arată din nou că „lumea nu-i cumu-i, ci cum o vedem“, „că lume şi viaţă sînt un vis“, că timpul, spaţiul şi cauzalitatea sînt nişte „*sertare*“ ale minţii noastre, disparente în somn, că „etern este tot ce este întotdeauna de faţă... în acest moment“, că „lumea nu-i decît o vecinică plătire către viaţă, o vecinică încasare din partea morţii“, că, în fine, în fiecare om există un individ metafizic nemuritor, un archeu :

„...E unul şi acelaşi punctum saliens, care apare în mii de oameni, dizbrăcat de timp şi spaţiu, întreg şi nedespărţit, mişcă cojile, le mînă una-nspre alta, le părăseşte, formează altele nouă, pe cînd carnea zugrăviturelor sale apare ca o materie, ca un Ahasver al formelor, care face o călătorie ce pare vecinică.

— Şi este într-adevăr vecinică.

— În fiecare om se-ncearcă spiritul universului, se opinteşte din nou, răsare ca o nouă rază din aceeaşi apă, oarecum un nou asalt spre ceruri. Dar rămîne-n drum, drept că în mod foarte deosebit, ici ca rege, colo ca cerşitor...“

Din faptul că eroul este întrebat dacă a auzit vreodată de „povestea regelui Tlà“, s-a dedus că *Archaeus* ar fi fost scris ca o introducere la nuvela intitulată de G. Călinescu *Avatarii faraonului Tlà*, începută în 1869, la Viena, şi rămasă neterminată în manuscris.

Brodată pe ideea metempsihozei, *Avatarii faraonului Tlà* e un adevărat mozaic de teme romantice cu reminiscențe livrești sau numai coincidențe întîmplătoare din sfera literaturii fantastice (Th. Gautier, *Avatar*, *Le pied de momie*, *Le chevalier double*; Novalis, *Heinrich von Ofterdingen*; Edgar Poe, *Amintirile d-lui August Bedloe*; E.T.A. Hoffmann, *Die Eliexire des Teufels*, Cazotte, Schiller, Emile Deschamps, Annette Freün von Droste-Hülshoff). Acțiunea începe în colosalul palat al faraonilor de la Memfis, înconjurat de mirifice grădini, pe Nil. Regele Tlà, rămas văduv în urma morții soției sale, Rodope, îndeplinește înainte de a muri el însuși, riturile străvechi. Turnînd într-o cupă cu apă de Nil trei picături dintr-o fiolă de ametist, el vede în metamorfozele culorilor produse prin amestec viitorul său peste cinci mii de ani. De la zeița Isis, conjurată într-o sală descoperită cu podeaua de oglindă, află că nu-i decît o umbră, o formă trecătoare a unei substanțe eterne, iar pe o tablă neagră i se arată un cerc roșu cu ființe aninate pe el „ca o scară" (e vorba aici de conexiunea regnurilor susținută de Goethe în *Die Metamorphose der Pflanzen*). Regele pătrunde într-o uriașă necropolă, străbate pînă la dumbrava de pe insula unui lac, se așază alături de sicriul reginei și moare. Peste cîteva mii de ani, o cioară cîrîind tlà, tlà semnalează avatarul faraonului în orașul Sevilla, sub numele gautierian de Baltazar, ca cerșetor, în care copiii dau cu pietre, fiindcă strigă cucurigu. Adăpostit la sfatul orășenesc, Baltazar visează că se naște cocoș dintr-un ou (aluzie la un mit genetic egiptean), e crezut mort și, îngropat provizor, se trezește și părăsește cimitirul. Schimbîndu-și hainele într-o casă părăsită, Baltazar devine „un gentilom bătrîn și bogat", un nobil marchiz care renunță generos la mîna donei Ana, dăruindu-i și jumătate din averea sa. În vreme ce un bătrîn semănînd identic cu el, repetă gesturile lui, marchizul merge cu o trăsură la un castel vechi, coboară în subterană, bea vin dintr-o bute străpunsă cu spada, se culcă pe manta și privește cum

statuile de piatră ieşite din firidă dansează în jurul lui strigînd : Să trăiască Almanzor (numele e luat din *Oberon* de Weber unde giganţi de fier îmblătesc). A doua zi dimineaţa eroul intră în subterana alăturată unde, ca prinţul Zeyn Alasnam din *O mie şi una de nopţi*, dă peste lăzi de argint, aur, monete, diamante, rubine, smaragde, mărgăritare, dar şi peste scheletul unui om, semn al inanităţii bogăţiilor. În acest timp bătrînul care-i semăna aidoma şi care aflăm acum că era marchizul Alvarez de Bilbao se deşteaptă întinerit şi susţine că a renunţat la mîna donei Ana numai în vis, nu şi în realitate. Ducîndu-se la castel, Alvarez (numele apare la Cazotte), se crede provocat de chipul său reflectat într-o oglindă, duelează cu el şi e ucis, precum contele Oluf din *Le chevalier double* de Gautier. Marchizul rămas în viaţă confirmă donaţia făcută, îşi cumpără un palat la Madrid şi prin avere atrage atenţia tuturor femeilor care însă îl părăsesc brusc cînd află că banii au intrat în mîinile favoritei Ella. Aceasta fuge cu banii şi marchizul, scîrbit, moare. Sufletul migrează în tînărul francez Angelo, socotit misoghin, probabil sinucis şi depus într-un paraclis, de unde îl salvează un doctor Dreyfuss. Angelo mărturiseşte unei femei, repetînd aproape întocmai cuvintele lui Gautier din scrisoarea către Nerval, că-i aduce aminte din viaţa sa anterioară din Egipt cu Rodope. Un alt doctor, de Lys (numele apare la Dumas-fils), îi propune să intre în bizara societate „Amicii întunericului" specializată în spiritism (Dumas-père, autorul cunoscutei drame *Angélo*, descrie şi el *Une séance de magnétisme*). Cuprins de „turbare", Angelo e introdus legat la ochi într-o subterană boltită, cu lampă ca de diamant şi pereţi sclipitori de cărbune, cam în felul palatului Pimondon din *Le club de hachichins* de Gautier, „peştera demonului amorului". Un băiat frumos în care Angelo presupune „o graţioasă androgină", purtînd numele de Cezar sau Cezara (contele von Cesara din *Titan* de Jean Paul) prefaceă cu o vargă, ca diavolul îndrăgostit al lui

Cazotte, încăperea în salon, apoi în sală feerică de bal și concert. De Lys duce pe Angelo în scenă în mijlocul unui grup de fete, Cezara îi oferă un rol de cavaler înamorat de o regină, îl sărută disperat, ținîndu-i capul „ca o lipitoare sau ca o boa constrictor". Apare aici predilecția poetului pentru femeia „agresivă". Cezara duce pe erou în cabina ei și-l pune s-o dezbrace, apoi se îmbracă în hainele lui din rol, arătînd ca „o Hamlet-femeie". De cîte ori își recapătă stăpînirea de sine, Cezara ca o „tigresă" îl atîță, dar după ce, legat la ochi, îl duce cu sania la ea, îi face declarații mai mult de posesiune absolută decît de iubire, lăsîndu-l totuși singur. Angelo își revine în fire și se întoarce acasă cu gîndul de a uita de Cezara. Readus de doctorul de Lys la club în chip silit, Angelo opune rezistență Cezarei, voind a-și păstra inocența și independența sufletească. Atunci Cezara îi aduce un înger, o fată cu numele de Lilla sau Elli, care-l iubea de mult (e poate reîncarnarea iubitei marchizului de Bilbao, Ella) și i se dăruiește candid. Perspectiva de a deveni „umilul bărbat al unei mici femei" sperie însă pe Angelo, spre satisfacția Cezarei care-i face acum teoria schopenhaueriană a iubirii :

„... Nu vezi că ești o unealtă în mîinile unui demon, că ești jucăria simțirilor tale, că nimic ce ai nu e al tău, că tu ești cauza involuntară, pe care natura, sau numește-o cum vrei, își scrie așa-numitele scopuri măreție..."

In locul amorului-cursă a geniului speciei „urît, ordinar, meschin", Cezara îi oferă „voluptatea cea crudă a durerii", aproape tot una cu ura.

Nuvela a rămas neterminată, deoarece Eminescu a reluat personajul cu numele de Cezara într-o altă nuvelă publicată în 1876 eliminînd ideea de metempsihoză și dezvoltînd ceea ce Schopenhauer numește „metafizica amorului sexual" *(Metaphysik der Geschlechtsliebe)*.

Contesa Cezara, fiica marchizului Bianchi, a fost făgăduită de soție, în scopul stingerii unor datorii, marchizului Castelmare (într-o compunere de I. Negruzzi,

Primblări, apare numele Castellamare, după cum într-o poezie de A. Depărățeanu figurează numele Lila). Zărind într-o zi de la fereastră pe călugărul Ieronim, în tovărășia părintelui Onufrei, Cezara propune bătrînului pictor Francesco, ce locuia în casa ei, pe tînăr ca model pentru demonul din tabloul *Căderea îngerilor*. Ieronim, pictor el însuși, primește scrisori de la un unchi al său, sihastrul Euthanasius, sculptor, adept al ascetismului schopenhauerian, bazat pe castitate, înlăturarea dorințelor și a tuturor complicațiilor cu care mintea, acest advocatus diaboli, vine în numele civilizației. În așteptarea morții fără chinuri, a Nirvanei, anahoretul trăiește în singurătate pe o insulă edenică, sculptînd pe peretele de granit al peșterii sale, simbolul vieții primilor oameni, înainte de căderea în păcat :

„Pe un părete e Adam și Eva... Am cercat a prinde în aceste forme inocența primitivă... Nici unul din ei nu știe încă ce-nsemnează iubirea... ei se iubesc fără s-o știe... formele sînt virgine și necoapte... în expresia feței am pus duioșie și nu pasiune, este un idil liniștit și candid între doi oameni ce n-au cunoștiința frumuseții, nici a goliciunei lor. Ei îmblă-mbrățișați sub umbra unui șir de arbori, dinaintea lor o turmă de miei".

Euthanasius comunică lui Jeronim că

„este o nespusă gentileță în modul cum o femeie ce iubește și care e totodată inocentă, timidă, trebuie să se apropie de un bărbat sau ursuz, cine știe prin ce, sau și mai pudic și mai copil decît ea".

Ceea ce urmează e o ilustrare a acestei idei. Cezara se îndrăgostește de Ieronim și după ce-l contemplă nevăzută în atelierul lui Francesco, îi trimite o scrisoare la care Ieronim răspunde (în stilul Cezarei din *Avatarii faraonului Tlà*) că nu se va face „comediantul acelui rău, care stăpînește lumea" (geniul speciei), că „sîmburele vieții este egoismul și haina lui minciuna", că vrea să treacă prin viață „nepăsător... ca un exilat, ca un paria, ca un nebun !..." și că vrea să rămînă *„în mîndria și răceala"* sa. Cezara îi cade la picioare, Ieronim declară că simte „o adorare" în inima lui „care

poate ar deveni amor", dacă... n-ar fi iubit. Tinerii se întîlnesc în grădina palatului Bianchi şi Ieronim crede că a realizat acum adevărata iubire :

„— Priveşte, zice el, Cezarei, la lună, luna mieze-nopţii, frumoasă ca un copil de patruzprezece zile şi rece... Nu simţi tu c-a încetat toată durerea vieţei, orice dorinţă, orice aspirare în privirea acestui mîndru tablou din care faci şi tu parte... Acum eşti în capul meu înger, frumoasă cum nu te-am văzut niciodată... dulce... Nu ştii tu că eu te iubesc... ?

Rănind pe Castelmare, nepot de podestà, Ieronim e sfătuit de Cezara, prin Francesco, să fugă. Cu barca acestuia nimereşte în insula lui Euthanasius, constată că unchiul a murit dizolvat în cascada unui pîrîu şi cade într-un somn de plantă „fără durere, fără vis, fără dorinţă". În ziua fixată pentru cununia Cezarei cu Castelmare, marchizul Bianchi moare de apoplexie şi Cezara se retrage la o mănăstire de călugăriţe la marginea mării. Înotînd în larg, Cezara ajunge şi ea în insula lui Euthanasius şi regăseşte aici pe Ieronim. În versiunea publicată nuvela se opreşte în acest punct. Dintr-un epilog rămas în manuscris aflăm însă că eroii repetă istoria din basorelieful lui Euthanasius cu Adam şi Eva, vieţuind „zilele întîi ale traiului din paradis... neconştii de plăcerile amorului... cu inima verginä neîngreuiată de lumeşti dorinţe" pînă ce făptuind păcatul. se prăbuşesc într-o „viaţă vegetativă şi fără înţeles".

Alt epilog, rămas şi el în manuscris, are un cuprins deosebit. Ar rezulta că, din chilia sa, Cezara avea cunoştinţă de locul de refugiu al lui Ieronim. Văzînd un foc în direcţia insulei, Cezara se aruncă îngrijorată în mare să vadă ce s-a întîmplat. Apropiindu-se înot de foc, vede însă luntrea lui Castelmare. Ieronim, sosit şi el cu o luntre, străpunge pe rival cu sabia şi duce pe Cezara, moartă, în peştera din insulă. A doua zi, visează că Cezara a venit goală în locuinţa în care stătea după ce părăsise călugăria. Din ultimele rînduri înţelegem însă că nu supravieţuieşte iubitei, căci se împlinise profeţia lui Euthanasius : „Marea purta în

patul ei moale şi albastru două cadavre unite, strîns îmbrăţişate" ale tinerilor stinşi, ca şi el, în veşnicia materiei.

Bucata intitulată de editori *Fragment* e un fragment de nuvelă fantastică în stilul povestei regelui Tlà. După o întîmplare „minunată", anterioară naraţiunii, trecînd prin Buceag, un cavaler ajunge călăuzit de o lumină şi un sunet de clopot la un castel în ruină. „Onoarea de-a duce aventura la sfîrşit" îl face să deschidă uşa grea din dosul porţii şi să pătrundă înăuntru. Apucat de o mînă rece prin întuneric, o retează cu sabia. Posesorul mîinii tăiate, „un om îmbrăcat în fier şi armat pe deplin" lasă să-i cadă o cheie cu ajutorul căreia eroul intră într-o sală cu şiruri de statui de marmură neagră în costume maure şi săbii mari în mîini. În momentul cînd cavalerul se apropie de sicriul din mijloc, statuile pornesc cu săbiile ridicate spre el, dar capacul sicriului se dă la o parte şi o damă în giulgiu alb îl sărută pe gură. În acelaşi timp castelul se năruie şi cavalerul leşină, apoi se trezeşte într-o sală „luminată de candelabre de cristal". O femeie în haine strălucite şi podoabe scumpe, Angela, îi sărută mîinile, iar însoţitoarele ei îi aşază pe frunte o cunună de laur. Istoria e în spiritul poveştilor din *Les Mille et un fantômes* de Dumas-père, care foloseşte tema statuilor mişcătoare în *Les Aventures de Lyderic*.

Şi în *Poveste indică* fata de împărat îndrăgostită de cîntăreţul paria vrea să-i aşeze pe frunte „coroana lumii". El sfarmă harfa de o stîncă, merge în lume, răscoală popoarele contra regilor şi răstoarnă imperii supunîndu-le sie, dar cînd se întoarce îşi găseşte iubita moartă. Povestea, probabil o traducere, tratată şi în versuri, are în final un verset din psalmi : „Omul ca iarba, zilele lui ca florile cîmpului".

Iconostas şi fragmentarium are evidente puncte de plecare în *Biblie*. Acţiunea se petrece într-un ghetto medieval din Suceava. Rabinul Levy Canaan şi-a vîndut fata, pe Hagar, măritată cu Ruben, nobilului Şte-

fan, pentru a merge la Ierușalaim. Părăsită cu un copil, Hagar e închisă într-un turn. Copilul, Ismail, a murit, iar bătrînul tată vrea să-i ducă apă în temniță, pentru că „dușmanii ei au secat apa din izvor". Ginerele Ruben pretinde bani, Levy îi înfige un cuțit în gît, apoi merge la temniță, dar văzînd pe Hagar nebună și copilul mort, cade el însuși mort și sparge urciorul. În *Geneză* Agar este roaba egipteană cu care Avram concepe pe Ismail. Izgonită de Sara, Agar străbate pustiul cu copilul care suferă de sete, cînd apa din burduf se sfîrșește. Tema a tratat-o Clemens Brentano :

O Wüste, Traum der Liebe die verachtet
Vom Haus, verstossen mit der Hagar irrt,
Wo schläft der Quell ? da Ismael verschmachtet
Bis deine Brust ihm eine Amme wird.

Avram locuia în Canaan. Tot în *Geneză* apar numele Levy și Ruben, folosite de Eminescu în *Sărmanul Dionis*. Levy mărturisește lui Ruben că a jertfit pe Hagar ca Jepht sin Gibud (Iephtae Galaaditul) pe fiica sa. Episodul acesta apare în *Cartea judecătorilor* (11). Iephtae făgăduiește, dacă va învinge pe amoniți, să jertfească pe oricine-i va ieși întîi în cale și-l întîmpină chiar fata lui.

Sub titlul *Aur, mărire și amor* Eminescu începe în 1874, reluînd, pare-se fragmentul în versuri *Pustnicul*, un roman sau o nuvelă, pornind de la tablourile romantice ale Iașului pe care ni le-au lăsat C. Negruzzi în *Au mai pățit-o și alții* (1839), Alecu Russo în *Jassy et ses habitants* en *1840* și Vasile Alecsandri în *Iașii în 1844*. Într-un salon cu scoarțe pe pereți și dușumele, se află la ceai, bătrîni în haine moderne, clerici, ofițeri tineri și femei îmbrăcate după moda pariziană, persoane din care s-a recrutat

„acel contingent de așa-numiți oameni mari ai României, a căror cel mai mic defect era acela că nu știau carte". Limbajul societății era „poate acela al cucoanei Chirița, poate acela al filozofiei lui Cane, dacă cunoaște cineva filozofia lui Gane".

Scanned with CamScanner

Din asistență se disting un bătrîn bonom, posedînd arta desăvîrșită a conversației, un tînăr de 25 de ani, uscat și subțire, cu păr roșu și ochi suri, „muzicant excelent“, și un tînăr de 18 ani cu părul negru și ochi întunecoși, melancolici, pe nume Iorgu. În momentul sosirii consulului rus, o femeie cu „ochi ca doi diamanți negri“ ispitește pe tînărul demonic, care are însă inima dată unor ochi căprii. Povestirea se oprește aici.

Alt fragment, fără titlu, scris în 1875, înrudit prin unele pasaje cu poezia *Sara pe deal*, este, ceea ce nu s-a observat, un capitol din aceeași compunere, deoarece ne spune că Iorgu s-a născut în curtea bătrînului Olteanu, ca fiu al cuconului Vasile Creangă. Înțelegem din lectura fragmentului că este vorba de curtea căminarului Gheorghe Eminovici din Ipotești și de Eminescu însuși, substituit nominal fratelui său Iorgu. La curte vine un văr al cuconului Vasile, poetul Porfirie Rufă, un fel de rege Lear, alungat de ginere, iar la masă iau loc vechilul moșiilor, un văr cu părul roșu și ochi „ca zărul“, grăjdarul ungur, medicul neamț, un scriitoraș tînăr și fratele cuconului Vasile, moș Iosif, care fusese la Ierusalim și la muntele Athos, un pustnic sociabil, „Solomonul“ curții, priceput în tîlcuirea viselor și în mai toate meseriile (acest personaj ciudat este evocat de Eminescu și într-un fragment separat, scris în 1873, de unde aflăm că era polihistor și astrolog, credincios al perceptelor Bibliei, dar curios și de cuceririle științei care nu contraziceau cartea sfîntă). În sfîrșit, printre convivi, apare cuconul Drăgan Ciufă, cu capul ca un „calup chelbos, nasul mare, fața slutită de vărsat și niște mustăți zborșite, groase și roșii“, crezîndu-se totuși frumos, demn de a ajunge „nu vodă, ci-mpărat“, plin de contraste :

„El era avar și se lăuda cu dărnicia lui, rău și-și mărea bunătatea, crud cu supușii săi — dar, ce-i drept, mîndru față cu toată lumea“.

Eminescu se exercită în observația tipurilor sociale. Un alt fragment ne prezintă figurile părintelui Ermola-

chie Chisăliță, zis și Melesteu, „prost și bețiv", a dascălului Pintilie Buchilat, tot atît de ignorant, a palamarului Nicodim Parpalac, „cam prostuț" și el. Buchilat dormind în strană își aprinde mîneca surtucului, popa, văzînd fum, își acoperă capul cu poalele anteriului, oamenii cred că au văzut pe dracu și vor să dea foc bisericii, Melesteu se zbate să iasă afară. Deși nu știe să citească, Ermolachie Chisăliță izvodește stihuri hazlii, de pildă *La un parpagai :*

Pasăre cu mîndre glasuri,
Nu ești tu de-a noastre nasuri,
Ci de nasuri boierești,
Parpagai, te potrivești.

În acest fragment sînt intercalate și două scrisori, una a lui Șobolțof, anunțînd pe superiorul său că a dat de urmele unei bande de falsificatori de bani și speră să prindă pe șefi, alta a lui Cezar care-i recomandă prudență cu privire la complicitatea persoanelor suspuse, deoarece lumea-i o pînză de păianjen prin care muștele mari trec cu ușurință, iar cele mici se încurcă. Nu mai rămîne îndoială că scrisorile ar fi intrat în romanul *Aur, mărire și amor.*

Sub titlul de *Primu-amor*, schimbat apoi în *Întîia sărutare* Eminescu a compus la Berlin o schiță pe tema căsătoriei din dragoste, părerea lui fiind că nu există uniune fericită fără iubire. Eroii sînt Alec și Elise. S-au cunoscut cînd el avea 18 ani, iar ea 16. Întîia sărutare i-a furat-o ea, care i-o interzise. Timp de treizeci de ani după ce s-au căsătorit, n-au avut copii apoi au dobîndit un băiat. În preajma bătrîneții ea n-a încetat a fi cochetă, iar el a o iubi, cu toate că lumea surîdea privindu-i. De aici a ieșit schița *La aniversară*, publicată în 1876. Eroii se numesc acum Ermil și Elis, sînt veri și au 18, respectiv 14 ani. El e brunet cu ochi albaștri, ea blondă. Sub influența romanelor citite, Ermil numește pe Elis, Tolla (după numele feminin dintr-un roman de Edmond About) sau Cleopatra, el pur-

Scanned with CamScanner

tînd numele eroului lui Shakespeare din comedia *All's Well that Ends Well*, sau pe cel pompos de Gaius Iulius Caesar, Octavian August. Tinerii se supun acelui dulce chin al dragostei juvenile, punîndu-şi interdicţii şi înlocuind mărturisirea directă a sentimentelor prin toane. Dialogurile îndeosebi sînt graţioase :

„— O ! Te iubesc... N-ai ştiut niciodată cît te iubesc... glasul ei era dulce, slab, plin de lacrimi, sfinţit de cea întîi sărutare.
— Tu eşti un înger... îndărătnic... dar un înger...
„Surîsul obraznic, ochiul curios, cochetăria veselă se-ntorc pe rînd dup-acea sărutare... chiar liniştea. Ea-şi ţinea braţul după gîtul lui.
— Mă duc... Şi tu eşti un magari..."

Ultimele două povestiri, *Visul unei nopţi de iarnă* şi *Ioan Vestimie* datează din epoca gazetăriei şi au caracter semifantastic. În *Visul unei nopţi de iarnă*, un tînăr vine la bal, comparat cu *La danse macabre* a lui Saint-Saëns, spre a uita pe Maria, un chip hoffmannesc de ceară sau o „inimă de marmură" (bucata trebuie raportată la prima variantă a *Scrisorii V — Marmoră cu ochii negri şi cu glas de porumb*, prefăcută prin sugestia operei lui Saint-Saëns, *Samson et Dalila*, în *Dalila*, cum am arătat altădată). Fragmentul e lacunar. Deducem dintr-o povestire la persoana întîia că Maria apăruse eroului în visurile lui de copil, că era mai mare cu vreo zece ani decît el, că locuia numai cu tatăl ei într-un castel din mijlocul unui parc, c-o vizitase şi că-i promisese s-o ia de nevastă cînd s-o face mare, că între timp fata se măritase, iar el, de disperare, dormise o noapte în cimitir. Peste douăzeci de ani, trecînd pe o stradă pustie din oraşul unde acum avea loc balul, auzi la o fereastră „glasul de porumb", „acelaşi glas înginat de porumbiel" al Mariei din copilărie, care acum era altă femeie, o Dalilă, provocînd gelozia lui „de tot ce-o înconjură".

Ioan Vestimie e povestirea în stil Edgar Poe *(Cazul domnului Valdemar)*. Revelaţie magnetică a faptelor unui individ decedat, Ioan Vestimie, mic funcţionar,

Scanned with CamScanner

suferind de inimă, moare asfixiat. Eroul citește singur știrea morții sale în ziare la cafenea, fără să fie văzut (devenise fantomă). Acasă, în timp ce el „doarme", prietenii săi joacă nestingheriți landsquenet. Iritat, Vestimie se scoală și merge de s-așază în portalul teatrului „ca să admire femeile cele frumoase". Conduce acasă pe princesa B. „înaltă și bărbată" care-l primește în budoarul ei și-i permite să se așeze lîngă ea pe pat. La miezul nopții el o sărută violent, sîngerîndu-i buzele (vampirism) și o părăsește. La cimitir, unde e dus a treia zi, vine o fată în alb care-i propune să meargă la el acasă. Aici găsește în patul său un prieten, dar Anna, sosită cu o trăsură, îl ia la bal. Moartea e interpretată ca un vis.

„Ciudat era că Ioan nu se prea mira de întîmplările lui. Mai întîi avea sentimentul că-și pierduse în parte memoria, apoi sentimentul că, cu ușurință, poate intra oriunde voiește, poate face tot ce voiește, al treilea sentiment, dar cel mai energic din toate, era că toate acestea se petrec într-un vis aevea, a cărui rațiune fiziologică este o durere ușoară la tîmpla dreaptă".

Aceasta este proza lui Eminescu. Scrisă între 18 și 28 de ani, publicată numai în parte (o treime) în timpul vieții, ea stă în întregime sub semnul romantismului, al celui activ, furtunos revoltat, patriotic și revoluționar în *Geniu pustiu;* al celui dinamic în sens mitic, popular, în *Făt-Frumos din lacrimă;* al celui indirect protestatar prin cufundarea în lumea visului și a fanteziei, ca un remediu împotriva suferințelor din mediul terestru, filistin, în *Sărmanul Dionis*; al celui idealist, prin căutarea și practica unei alte etici a iubirii în *Cezara.* Dacă în *Avatarii faraonului Tlà* accentul cade pe evocarea peisajului exotic și al epocilor revolute, ca în poemul *Memento mori,* în *Aur, mărire și amor* el s-ar fi deplasat pe observația tipologică și pe satira socială, ca în *Scrisori.* Eminescu ar fi opus probabil vieții corupte, citadine, din timpul său, o societate viețuind după rituri arhaice, contrare civilizației mercantile, la sat. În același fel trebuie să înțelegem

evocarea vremii lui Alexandru cel Bun în *Sărmanul Dionis*, a vîrstei infantile şi juvenile în *Visul unei nopţi de iarnă* şi *La aniversară*. Un caz de inconformism, de eliberare din convenţiile filistine, ce-i drept prin intermediul fantasticului, se află şi în povestirea aventurilor postume ale lui Vestimie.

Continuator al prozei lui C. Negruzzi şi V. Alecsandri, Eminescu va fi la rîndul său urmat de Mihail Sadoveanu în latura regresiunii înspre un alt tip de civilizaţie, întemeiată pe valorile culturii milenare, populare, şi de Liviu Rebreanu atît în evocarea epocilor istoriei, cît şi în tabloul marilor răscoale. Făt-Frumos din lacrimă, Dionis, Maria, Vasile Creangă, moş Iosif, părintele Ermolachie Chisăliţă şi consorţii, sînt, ca să zicem aşa, personaje sadoveniene ; Toma Nour, Ioan, faraonul Tlà şi avatarii săi, Cezara, personaje rebreniene. Astfel, prin însuşirile ei de imaginaţie şi analiză, de retrospecţie şi introspecţie, de patos, ironie şi umor, proza artistică eminesciană stă la baza celor mai reprezentative creaţii ale literaturii epice româneşti.

Scanned with CamScanner

SATIRA EMINESCIANĂ

Satira, una din componentele importante ale liricii lui Eminescu, expresie a împrejurărilor existenței sale și oglindă a societății în care a trăit, nu a format pînă în prezent obiectul unui examen critic special.

Considerat în trecut ca un poet romantic paseist și exclusiv pesimist, mai recent ca poet realist-critic, Eminescu a fost prea puțin relevat în latura romantismului său activ, protestatar, după părerea noastră, fundamentală.

Ca orice poet, Eminescu nu a fost un contemplator pasiv al timpului, nu a privit cu indiferență evenimentele desfășurate sub ochii săi și ideea de retragere din luptă pe care par a o recomanda unele din versurile lui este tocmai rezultatul angajării fără reticențe în frămîntările sociale și politice contemporane.

Oricine a citit scrierile politice ale lui Eminescu, din care, înlăturînd multe idei greșite (conservatismul, un anume legitimism etc.), rămîn nu mai puține luări de poziții sănătoase (în favoarea claselor productive, a muncii, a progresului etc.), știe că imaginea unui Eminescu artist luptător nu este o exagerare. Trebuie arătat însă de la început că în creația sa literară Eminescu, pornind de la datul real, de cele mai multe ori foarte subiectiv, a înlăturat tot ceea ce era legat de persoana sa, ridicîndu-se la observații obiective, de semnificații

Scanned with CamScanner

generale. Aceasta face ca satira eminesciană să se înscrie în rîndul permanenţelor artistice, să poată fi citită totdeauna cu interes, nu numai pentru caracterul ei concret istoric, dar şi pentru adevărurile indiscutabile asupra umanităţii, sub aspect moral, pe care le conţine. Evident, istoricul literar, consultînd variantele antumelor şi postumelor, ca şi opera politică, reconstituie geneza indignării, care, precum Juvenal a zis, a dat naştere versului. În mare parte operaţia a fost făcută de comentatori anteriori, mai ales de G. Călinescu şi de Perpessicius[1], încît nouă nu ne revine decît sracina izolării informaţiei în cadrul temei de faţă.

Cea mai veche satiră eminesciană, *Junii corupţi*, publicată în *Familia* (V, 4, 31, I/11 II 1869), a fost compusă în anul debutului, 1866, cînd poetul avea doar 16 ani, poate la Blaj, acea mică Romă de unde a răsărit „soarele românismului", ca un ecou al luptelor purtate sub steagul lui Garibaldi şi Mazzini pentru eliberarea şi unitatea Italiei. Convins că o chemare la luptă în aceleaşi scopuri n-ar avea răsunet la noi, Eminescu aruncă blesteme tinerimii claselor exploatatoare, care şi-a irosit energia în orgii, stigmatizînd-o cu epitete de o vehementă mînie. Junii noştri au sufletele „amăgite", „ameţite", mintea „de patimi îmbătată", „seacă de amor", „putredă de spasmuri", „arsă de beţie", vinele „stocite", stoarse de vlagă, frunţile „învineţite", ochii „stinşi", cadaverici, braţele „slăbite", puterea „leşinată". Curajul lor s-a consumat în chefuri cu spargeri de sticle şi chiuituri obscene, şi astăzi, istoviţi prematur de boală, linguşesc sau imploră mila „bestiilor", tiranilor, care vor să-şi eternizeze stăpînirea. Nu vigoarea lipseşte acestui limbaj, a cărui violenţă va creşte mai tîrziu, ci limpezimea pe alocuri şi bogăţia verbală, metaforică,

[1] G. Călinescu, *Opera lui Mihai Eminescu*, I—V, Bucureşti, 1934—1936; Perpessicius: M. Eminescu, *Opere*, I—VI, ediţie critică, Bucureşti, 1939—1963; cf. şi Lucian Dumbravă, *Antecedente publicistice ale unor satire eminesciene*, în *Iaşul literar*, 1959.

cusururi firești, desigur, la un adolescent, în căutarea mijloacelor de expresie (unele exclamații, precum : „O, oameni morți de vii !“ — pot trezi zîmbetul).

Distanța de la *Junii corupți* la *Epigonii*, a doua satiră eminesciană, publicată în 1870, este apreciabilă mai ales în privința aparatului metaforic, dar și dificultățile începutului persistă și mai pot fi percepute. Sensul satiric e indicat de titlul poeziei, împrumutat probabil din limba germană (Karl Immerman publicase un roman, *Die Epigonen*, Otto Libmann, un eseu, *Kant und die Epigonen*, W. Scherer își intitulează un paragraf din a sa *Geschichte der deutschen Literatur : Die Epigonen*). Intr-o scrisoare către Iacob Negruzzi, Eminescu însuși face o analogie între poezia sa și o xenie (epigramă) de Schiller, *Jeremiade*, care se începe cu versurile :

Alles in Deutschland hat sich in Prosa und Versen verschlimmert,
Ach, und hinter uns liegt weit schon die goldene Zeit ![1]

Schiller rechema „frumoasa naivitate“ și „sinceritatea zglobie“ a literaturii germane vechi, în care totul era spus „cinstit și pe față“, Eminescu se ridică împotriva poeziei de pe la 1870, sceptice și pesimiste, și elogiază scrierile optimiste, vizionare din „zilele de-aur a scripturilor române“.

„Ideea fundamentală, zice el[2], e comparațiunea dintre lucrarea încrezută și naivă a predecesorilor noștri și lucrarea noastră trezită, dar rece. Prin operele liricilor români tineri se manifestă acel aer bolnav, deși dulce, pe care germanii o numesc *Weltschmerz*. Așa Nicoleanu, așa Schelitti, așa Matilda Cugler — e oarecum conștiința adevărului trist și sceptic, învins de către colorile și formele frumoase — e ruptura între lumea bulgărului și lumea ideii. Predecesorii noștri credeau în ceea ce scriau, cum Shakespeare credea în fantasmele sale ; îndată ce conștiința vine că imaginile nu sînt decît un joc ; — atuncia, după părerea mea, se naște

[1] Totul a degenerat în Germania în proză și versuri,
Ah, și ce departe de noi este vremea de aur !

[2] I. E. Torouțiu și Gh. Cardaș, *Studii și documente literare*, I, 1931, pp. 311—313.

neîncrederea sceptică în propriile sale creațiuni. Comparațiunea din poezia mea cade în defavorul generațiunei noi, și — cred — cu drept".

Epigonii poeților din perioada pașoptistă a literaturii române sînt altfel de juni corupți, lipsiți de entuziasm („simțiri reci, harfe zdrobite"), fără căldura sentimentului („inimi bătrîne, urîte"), falși („măști rîzînde, puse bine pe-un caracter inimic"), patrioți numai în vorbe, superficiali, incapabili de a avea un ideal, perimați încă din clipa manifestării. Împrumutînd, zice-se, o imagine din obscurul Vasile Fabian Bob („S-au întors mașina lumii, s-au întors cu capu-n gios..."), Eminescu definește momentul 1870 ca un regres față de trecut:

S-a întors mașina lumii, cu voi *viitorul* trece;
Noi suntem iarăși *trecutul*, fără inimi, trist și rece.
Noi în noi n-avem nimica, totu-i calp, totu-i străin.

Mai departe, spiritul satiric se îndreaptă asupra întreprinderilor meschine ale epigonilor, care mimează numai marile viziuni, cîrpesc cerul cu stele și mînjesc marea cu valuri, speriați de perspectivele îndrăznețe ale visului și limitați prin proprie rațiune la regimul, socotit imuabil, al acestei lumi. Vina principală a epigonilor este, după romanticul activ Eminescu, incapacitatea lor de a-și reprezenta idealul, de a crea „o altă lume pe-astă lume de noroi". Victime ale unui scepticism fără leac, și ale unui pesimism incurabil, ei rămîn definitiv cantonați într-un orizont îngust, ca niște spețe nediferențiate, perisabile (spre a da mai multă credibilitate spuselor sale, poetul se include el însuși printre epigoni de care însă, chiar prin această poezie, se delimitează net):

Noi reducem *tot* la pravul azi în noi, mîni în ruină,
Proști și genii, mic și mare, sunet, sufletul, lumină —
Toate-s praf... *Lumea-i cum este*... și ca dînsa suntem noi.

Ultimul vers trebuie fără îndoială raportat la filozofia lui Schopenhauer, dar nu mai puțin și la cuvin-

tele pe care creatorul le adresează în *Geneza*, 3, 19, omului căzut în păcat : Memento, homo, quia pulvis est et in pulverem reverteris.

Că, şi acum şi mai tîrziu, Eminescu are conştiinţa deosebirii de concepţie dintre el şi poeţii cultivaţi în cercul „Junimii“ (Ca Nicoleanu căruia „Junimea“ i-a tipărit primul volum de poezii în 1865, N. Schelitti, Matilda Cugler şi alţi epigoni veritabili) ne previne nu numai sus-citata scrisoare către Iacob Negruzzi, dar şi diverse alte documente. *Cugetările sărmanului Dionis*, bunăoară, publicate în *Convorbiri literare*, nr. 9 din 1 decembrie 1872, conţin, în afară de autoironii specific romantice, de *Witz*-uri, cîteva aluzii fine la societatea Junimea şi cel puţin la unul din poeţii ei. Autorul face haz de pretinsa poezie a sărăciei în care societatea mercantilă burgheză sileşte pe artist să trăiască, oferindu-i drept unică mîngîiere dreptul de a visa. Eroul din nuvela *Sărmanul Dionis* îşi imaginează, pe marginea teoriei kantiene asupra formelor pure ale intuiţiei, spaţiul şi timpul, că „în faptă lumea-i visul sufletului nostru“ şi visează una din existenţele sale anterioare, pe timpul lui Alexandru cel Bun. Junimiştii au acuzat pe poet de obscuritate, respingînd cu suficienţă proza fantastică şi n-au observat că, în fond, servindu-se de decoruri de basm, Eminescu înfăţişa soarta artistului de geniu condamnat de mediul ostil la o viaţă himerică, demnă de plîns. În poezie, de la nivelul interlocutorului său, un motan, el dezvăluie, ca să zicem aşa, trucul, glumind pe seama alegoriei sale :

> Filozof de-aş fi — simţirea-mi ar fi vecinic la aman !
> În prelegeri populare idealele le apăr
>
> Şi junimei generoase, domnişoarelor ce scapăr,
> Le arăt că lumea vis e — un vis searbăd — de motan.

Ironia la adresa „prelecţiunilor“ „Junimei“ pentru „domnişoarele“ exaltate de „ideale“ este vizibilă. Altă ironie e la adresa poeziei minor sentimentale din cercul „Junimei“, imitată după Heine :

De-ar fi-n lume numai mîțe — tot poet aș fi ? Totuna !
Mieunînd în ode nalte, tragic miorlăind — un Garrick,
Ziua tologit în soare, pîndind cozile de șoaric,
Noaptea-n pod, cerdac și streșini heinizînd duios
la lună.

În loc de „heinizînd" (derivat de la Heine), Eminescu a încercat și forma „șerbănind" (derivat de la poetul „oficer" junimist Theodor Șerbănescu, autor de romanțe tipul

O durere infernală, Vai ! consumă viața mea :
Suferința-mi e mortală
Și nu-i chip să scap de ea).

Ideea că o junime coruptă infestează literatura secolului apare în mod constant la Eminescu și constituie punctul de plecare al celor mai multe din diatribele sale rămase printre manuscrise. Este aproape sigur că el și-a rezumat articolul lui Adolf Strodtmann, *Die americanische Dichtung der Gegenwart*[1], pentru că găsea în el o confirmare a credințelor lui. Este interesant că Strodtmann este și un exeget al lui Heine, despre care va publica în 1884 o monografie în două volume *(Heine's Leben und Werke)*. Textul rezumatului eminescian, semnalat de Perpessicius[2], conține, după toate aparențele, motivul de inspirație al diatribei *Bismarqueuri de falsă marcă* (cca. 1873). Iată fragmentul edificator :

„Eu nu pot înțelege cum poate să-i impună cuiva un om așa-numit mare, o așa-numită excelență. Acelor timizi pe care-i orbește o stea, o trăsură sau blazon, li svătuim ca să-și închipuiască pe acești în goliciunea lor trupească și sufletească. Corpul fără stele, spiritul fără a adăoga lîngă el epitetul prejudicios a unui post mare, și atunci va vedé fiă-care ce idioți, ce urîți, ce corupți pot să fiă și *acești* prinți, vor vedé cum că acele corpuri putrede sînt tot așa cuiburi ale morți ca și corpul cerșitorului din pragul unei biserici".

---

[1] *Proza americană contemporană* (n. red.).
[2] M. Eminescu, *Opere*, III, p. 334, și V, p. 586.

În *Bismarcqueuri de falsă marcă* este vorba de „excelența, bezedeaua" decorată pentru „iubirea nemțărimei" — s-a presupus că de agentul diplomatic al României la Berlin, N. Kreţulescu, căruia Eminescu i-a fost un timp subaltern, sau de predecesorul lui, Teodor Rosetti, acesta cu nume voievodal. Într-un concept de scrisoare în limba germană[1], Eminescu numeşte pe zgîrcitul Kreţulescu, care-i redusese salariul la o treime, ironic, „bătrîna mea excelență", şi „pergament", dedicîndu-i şi patru versuri, parafrază la finalul părții a doua din *Faust :*

Das Unbeschreibliche
Hier ist's gethan
Das Ewig — Lederne
Riss uns hinan,

unde „eternul feminin" („Das Ewig-Weibliche") care „ne înalță" e înlocuit cu „veşnicul pergament", care „ne sfîşie" (răpeşte). Diatriba nu ocoleşte invectivele. Excelența a luat „tinicheaua", fiindcă a fost „lichea", şi panglica, fiindcă şi-a dat de bună voie nevasta unei „tîrle de cătane". În zadar „mascaraua" îngreună canapelele şi colindă în cupeu cu blazon pe şosea, poetul i-a văzut arama şi ştie că şi-a măsluit emblema.

Tot atît de odioşi îi sînt lui Eminescu, după cum vedem din diatriba *Ai noştri tineri* (1876), acei juni care sub pretextul studiilor nu deprind la Paris decît cum să se frizeze, cum să-şi înnoade cravata, cum să-şi răsucească musteața, cum să se plimbe în birjă cu țigara-n dinți, să vorbească pe nas şi să facă grimaze. Disprețul poetului față de aceşti noi juni corupți nu se ascunde în dosul cuvintelor, dimpotrivă, se exprimă direct ; ei sînt „chip isteț de oaie creață", saltimbanci, stîlpi de bordel, crîşme sau cafenele :

Ş-aceste mărfuri fade, uşurele,
Ce au uitat pîn' şi a noastră limbă,
Pretind a fi pe cerul țării : stele.

[1] I. E. Torouțiu, *Studii şi documente literare*, IV, 1933, p. 288.

Multe diatribe rămase printre manuscrise sînt îndreptate în 1876 împotriva unor detractori şi inamici personali, îndeosebi împotriva lui Bonifaciu Florescu, V. A. Urechia şi D. Petrino.

„Homunculului Bonifacius" Eminescu îi consacră mai întîi nişte *Versuri cu unghii,* aluzie la lecţiile lui de prozodie din *Literatorul,* unde, vorbind de armonia imitativă, dăduse faimosul exemplu din Vergiliu :

Quadrupedante putrem sonitu quatit ungula campum pe care P. Păltineanu îl tradusese : Unghia cu sunet de patru picioare străbate în grabă tot cîmpul.

Pe Eminescu Bonifaciu Florescu l-a atacat prima dată se pare în gazeta lui C. A. Rosetti *Românul* din 11 februarie 1876, răspunzînd lui N. Scurtescu, care-l învinuise pe drept cuvînt că, într-o recenzie despre volumul lui C. A. Vineş, *Preludiu,* împărţea laude nemăsurate unor poeţi contemporani, printre care şi el, nesocotind pe alţii, printre care Eminescu. „Ce numiri ne dă D. Scurtescu ?" — întreba Bonifaciu. Şi tot el riposta : „Pe Eminescu", adăugînd că preferă să fie mai degrabă trimis la galere („Rammez-moi aux galéres") sau la Prodănescu, decît la acest poet. Apoi, într-o serie de articole publicate în ziarul lui Pantazi Ghica, *Stindardul,* Bonifaciu venea cu nişte intempestive noţiuni despre frumosul poetic, desen şi culoare.[1]

Cu un an înainte, un obscur poet focşănean, N. Pruncul, trecut pe la *Convorbiri literare* şi autorul volumului de poezii *Suspinele primăverii,* publicase în *Revista contimporană,* sub pseudonimul Gr. Gellianu[2], un articol, *Poeziile d-lui Eminescu,* descoperind în *Mortua est* şi *Împărat şi proletar* o pură „odorogire", cuvinte fără sens şi „un nămol de greşeli de versificaţie".

---

[1] Detalii şi texte în : M. Eminescu, *Opere,* II, ed. Perpessicius, pp. 241—244.

[2] Că acesta nu e Anghel Demetriescu a dovedit D. Murăraşu în *Tînărul scriitor,* 1957, nr. 12 pp. 100—103 *(Năpăstuitul Anghel Demetriescu).*

Atît în *Versuri cu unghii* cît şi într-o *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius*, combinînd faptele şi referindu-se mai ales la profesorul cu studii pariziene B. Florescu, fără a exclude ipoteza că ştia cine se ascunde sub pseudonimul Gellianu, Eminescu dă un răspuns nimicitor, de o maximă truculenţă nu numai verbală, dar şi imagistică :

Azi venind din întîmplare şi sub ochii noştri „Pruncul"
Am citit critic'-adîncă renumitului homuncul,
El cu mintea sa cîlţoasă şi cu stil greoi bombastic —
Cearcă să ni-arate *nouă* ce-i frumos şi ce e plastic,
Întinzînd pe-a noastre versuri groasa minţii sale labă,
El ni spune cum se cade să rimeze-un om de treabă...

Destinată poate numai prietenilor, epistola e o cumulare de ocări. Homunculul, prevăzut la mintea lui cîlţoasă cu labă, nu rămîne un exemplar unic, fiinţa lui se generalizează într-o categorie şi într-asta ar sta meritul diatribei eminesciene, dacă ea n-ar fi totuşi expresia încă neexpurgată a unei iritaţii de moment. Tipul incriminat de Eminescu ar fi acela al pseudocriticului cu cunoştinţe de lexicon (aluzia e la M. N. Bouillet, lexicograful, şi nu la Louis Bouillet, poetul), găunos, a cărui gîndire e o expresie stercorară, dar care pretinde să se situeze pe acelaşi plan cu creatorul :

Astfel e maşina lumii : ciubotari sunt azi politici,
Găseşti sculptori făr' de mînă, orbii pictori, urşii
critici,

Ba încă îţi cer cu toţii ca să fii politicos,
Să nu dai cumva cu parul, să le mîngîi capul gros,
Să găseşti că ei sunt genii şi să-i lauzi şi să nu zici
Cum că muzica e proastă, dacă surzii ajung muzici.
Toţi pretind egali să-ţi fie să te-mpaci cu a lor soi,
Cărui Joe i-a dat viaţă, răsuflînd pe dinapoi —
Dar în vremea noastră tontul, fără minte, fără carte,
Fiecare ψυχηδσνλοζ [1] negustor de coji deşarte
Fiecare, căruia mintea e o ştearsă, neagră tablă,
Îţi încalcă o vorbă din Bouillet, o veche rablă,
Dur la deal şi dur la vale — şi atuncea te ţine

[1] Sclav al sufletului (n. red.).

Îmblătoarea minții sale un izvor pustiu devine
De cerneală și gîndire — din acest izvor mefitic
Ese criticele sale, căci homunculus — e critic.

Tonul variază în continuare de la falsa indulgență sentențioasă („Cine vrea să zugrăvească să învețʼ întîi desemnul", „Criticul întîi să știe singur cum să-și șteargă nasul") la indignare și dispreț :

Tu vrei să ne-nveți acum ce e rima, ce e metru,
Castraveți la grădinar vinzi și ceaslov lui sfîntu Petru?
Cum s-așază lac pe pînză vrei tu să mă-nveți pe mine
Cînd nu știi de-i bun desemnul și coloarea pusă bine?
Cu-ale tale vorbe goale, cîte-o sută de parà
Nu ești critic, nici istoric, numai simplu mascarà.

V. A. Urechia, poreclit „renumitul VAU — VAU", Cozmiță și Popovici — Ureche, făcea și el parte dintre criticii care ca acel Lucilius al lui Horațiu *(Saturae,* I, IV, 8—9) n-au învățat încă să-și șteargă nasul, au nările nesuflate *(emunctae naris).* Constituindu-se în apărător al lui V. Alecsandri, el se arăta revoltat în *Revista contimporană,* nr, 5, din 1 iulie 1873, că i se puteau alătura bardului național poeți ca Eminescu[1]. Urechia își făcuse studiile la Paris, era membru al Academiei regale spaniole, profesor universitar, fost ministru. deputat, om mare, și, pentru Eminescu, „criticus mucosus", ca și Bonifaciu Florescu, „pehlivan de iarmaroc", în deriziune „al geniilor geniu". Deoarece avea fumuri genealogice sub motiv că se trăgea dintr-un clucer și o serdăreasă, Eminescu voia să-i consacre o epopee, din care s-a păstrat un savuros fragment satiric[2]. Dimpotrivă, susținea aici poetul, Ureche era feciorul unui popoi sărac, menit deci să-și cîștige pîinea cu „Doamne miluiește" la strană, din pomeni și colivă, dacă soarta n-ar fi atît de capricioasă și n-ar ridica pînă și din gunoi ciuperci. Anticii își reprezentau soarta (Fortuna) ca pe o femeie ușoară, legată la ochi. Popa era însurat

[1] M. Eminescu, *Opere,* I, ed. Perpessicius, p. 326.
[2] M Eminescu, *Opere,* II, ed. Perpessicius, pp. 248—250.

Scanned with CamScanner

cu o astfel de nicocherà, care, prea miloasă din fire, slujind la un boier, îi făcea adesea hatîrul. Fortuna dete naştere unui fiu, care, drept răsplată, fu trimis de tatăl adevărat „de pomană" la Paris. Ca să nu mai fie discuţie asupra originii, poetul îi propune un blazon potrivit :

Şi dacă vreodată ornat cu decoraţii,
Pe care-n bolgărime le svîrle toţi argaţii,
Atuncea tu blazonul tu nu cumva să-l faci :
O tavă cu colivă, fistic sau cu colaci
Fă-ţi un blazon ca lumea, şi vrednic de un rigă
„În cîmp flocos şi negru, un grec într-o verigă"
Cu-aceste arăta-vei că neamul Urechiat
Îşi are cinstea toată din scîrţîit de pat,
C-a tale studii toate şi nazuri de cocon
Le-avu odat' boierul bătrîn în pantalon,
Şi de cumva Fortuna nu-l ţinea de ciocan
Nu ştiu cum dintr-o slugă eşea un şarlatan.

Mai cunoscut decît acest fragment este un *Sonet satiric* din Iaşi, acelaşi an, 1876, intitulat într-o variantă chiar *Ureche*[1]. Aici sînt luate în derîdere scrierile jalnicului poligraf :

Ţi-asemăn fruntea unei vii paragini
Şi vînt şi pleavă sunt a tale scrieri,
De zei lipsite, vai ! a tale pagini,

Zadarnic paiul sec al minţii trieri,
Drapîndu-i golul ei cu reci imagini :
Nimic nu iese dintr-un dram de crieri.

Mari sarcasme, împinse uneori peste marginile îngăduite (dar avem a face cu piese de atelier), întîlnim în diatribele din ciclul *Petri-Notae* (1876—1878) provocat de poetul (al cărui talent Eminescu l-a recunoscut *in extremis*) Dimitrie Petrino, succesorul său la Biblioteca Centrală din Iaşi, care-l reclamase în justiţie pentru o presupusă sustragere de cărţi şi mobilier. Ciclul compus din şase sonete este precedat de un concept lacunar

[1] M. Eminescu, *Opere*, IV—V, ed. Perpessicius, p.p. 251, 210.

Scanned with CamScanner

în stil de epopee ca şi cel privitor la Urechia, de unde aflăm că urmaşul lui Armis Petcu Stavru Glava era un „şarlatan de uliţi, umflat de negre patemi", „smintit la minte" şi „pestriţ la maţe", care, după ce-şi tocase averea la cărţi şi se săturase de prins muşte şi numărat pietre pe uliţi, venise la Iaşi urmărit de creditori şi pentru că nu-şi mai putuse astîmpăra foamea cerşind parale pe poemul *Raul*. Originea pretinsului baron, a „cioclovinei" decavate, o dezvăluie sonetele. Neamul fusese boierit de Moruzi bei, care, făcînd o confuzie de cuvinte între cal şi bacal, înnobilase un băcan sau ciohodar (I) ; de fapt baronul era la el acasă fanaragiu (II) ; strămoşul său fusese strajă de hambar la acelaşi Moruzi, care-l înnobilează, făcînd confuzie între cuvintele măgar şi samsar (III) ; strămoşul său fusese băcan în Maglavita şi l-au măscărit cu un *von* austriecii (IV). Ca şi lui Urechia, Eminescu îi propune următoarea stemă (V, *Le baron de trois étoiles*) :

În mijloc de blazon un praz să punem,
Jur împrejur masline şi migdale,
Ca pe-o tejghea frumos să le dispunem.

Tocmai fiindcă e lipsit de strălucire, acest blazon i se potriveşte lui Petrino, căci, zice Eminescu (VI)

Făclie nu-i nemţescu tău opaiţ.

Din toamna anului 1876, cînd „Junimea" şi-a serbat cea de a treisprezecea aniversare, datează nişte crîmpeie satirice, epigramatice, prin care Eminescu voia probabil să întîmpine evenimentul[1]. Versurile au stilul diatribelor la adresa lui Bonifaciu Florescu, V. A. Urechia şi D. Petrino (e vorba de revista *Convorbiri literare*) :

Tu revistă ageamie, convorbiri multlăudate,
O, tu moară de palavre, ce lucrezi atît de harnic
Contra oamenilor vrednici, al tău glas este zadarnic ;

[1] M. Eminescu, *Opere*, II, ed. Perpessicius, pp. 246—247.

Sumuțînd a tale javre tu la capăt n-o vei scoate.
Vînt și pleav' a ta știință, visul tău e o nălucă,
Rătăcești pe pîrtii veche vrînd să scoți din rătăcire,
Dar menit îți este capul : „tonții sunt meniți din fire
Flori să poarte la ureche, șarlatani de nas să-i ducă".

Dacă sensul exact al acestor strofe ne scapă, în schimb, din alt crîmpei[1] rezultă clar nemulțumirea lui Eminescu față de lipsa interesului „Junimii" pentru literatură și de spiritul zeflemist care domnea la *Convorbiri literare* :

Și tot mai bună soartă decît la „Convorbiri"
Ca nimeni să citească a tale isvodiri,
La ce mînjești hîrtia în șiruri măsurate
Ș-o dai pe-a caracudei mînoae nespălate
Și pierzi a ta viață și creierul îl storci
Svîrlind mărgăritare în troaca unor porci.

Se știe că în 1877, cu toate apelurile lui Iacob Negruzzi, Eminescu nu a publicat nimic în *Convorbiri literare*. Satira *Criticilor mei*, compusă înainte de 20 septembrie 1877, cînd într-o scrisoare către I. Slavici citează o strofă dintr-o variantă[2] (în total sînt trei variante) conține măcar o ironie la adresa revistei junimiste și poate fi considerată o sinteză a reacțiilor poetului la obtuzitatea cu care opera sa era confruntată.

În diatribele *Versuri cu unghii* și *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius*, Eminescu respinge arta formalistă, recomandată de profesorii de poetică. În *Versuri cu unghii* :

Dar nici pot s-urmez vrodată
Al scrisori-vă tipic,
Să mă pun cu voi la masă,
Să scriu negîndind nimic.
Și să cat numai atîta
Cum cuvintele se-nnoadă
Ș-ametițe pe hîrtie
Sună prea frumos din coadă.

[1] M. Eminescu, *Poezii*, ediție întocmită și comentată de G. Călinescu, București, 1938, p. 164 ; *Opere*, II, ed. Perpessicius, p. 202.
[2] M. Eminescu, *Opere*, III, ed. Perpessicius, pp. 282—288.

Scanned with CamScanner

În *Epistolă deschisă către homunculul Bonifacius :*

Dar nici pot s-urmez vreodată al scrisori-vă tipic,
Să scriu vrute și nevrute sugînd degetul cel mic.
Și să cat numai atîta cum cuvintele se-nnoadă —
Hîrbuite, fără noimă să le-așez sunînd din coadă.

Precedate de legea selecției naturale (ca și florile, poemele nu rodesc toate), aceste versuri revin și în *Criticilor mei* aproape sub formă de sentință :

E ușor a scrie versuri
Cînd nimic nu ai a spune,
Înșirînd cuvinte goale
Ce din coadă au să sune.

Adevăratul poet nu e însă simplul făcător de rime, ci acela cu inima frămîntată de „doruri vii" și „patimi multe". Ca și florile care prepară rodul, versurile tind să exprime viața. Într-o variantă, Eminescu notase pentru o clipă trista necesitate de a publica la *Convorbiri literare*. Ideile și sentimentele, scria el acum,

Zgomotos și îndărătnic.
Bat la porțile gîndirii,
Toate cer intrare-n lume
Și organul convorbirii...

În textul definitiv, apărut întîia oară în ediția Maiorescu din decembrie 1883, poetul a schimbat „organul Convorbirilor literare" cu „veșmintele vorbirii", fiindcă problema esențială pentru artist nu e publicarea, ci găsirea celei mai potrivite expresii de comunicare :

Ah ! atuncea ți se pare
Că pe cap îți cade cerul :
Unde vei găsi cuvîntul
Ce exprimă adevărul ?

O satiră corozivă în care se perindă, cu atribute și porecle grotești, toți protagoniștii literaturii ieșene (primul vers sună : *S-au adunat bolnavii și s-a umplut spi-*

talul) nu a fost publicată pînă în prezent[1]. Ultimele versuri (128—147) sînt detaşate dintr-un text mai vechi şi au fost utilizate într-o variană la *Scrisoarea I*, mai înainte, şi în postuma *Icoană şi privaz*, înrudită prin cîteva idei şi chiar expresii cu *Criticilor mei*. În *Icoană şi privaz* (1876), după ce vorbeşte cu admiraţie de Dante şi Shakespeare, Eminescu se întreabă care este menirea poetului în lume :

Să-nşire-ale lui vorbe, să spuie verzi ş-uscate,
Cum luna se iveşte, cum vîntu-n codru bate ?

Dacă arta s-ar reduce la imitarea naturii, atunci ea ar fi concurată de natura însăşi :

Natura-alăturată ce-acel desemn prea şters
Din lirica modernă — e mult, mult mai presus.

A repeta poveştile pe care Homer şi alţi autori le-au spus mai bine ar fi o meserie minoră. Şi tocmai acesta e viciul capital al poeziei „moderne", ruperea de realitate, refugiul în livresc şi preocuparea goală de formă. Urmează versurile cu care se încheie satira inedită *S-au adunat bolnavii...*

Suntem ca flori pripite, citim în colbul şcolii
Pe cărţi cu file unse, ce roase sunt de molii.
Astfel cu meşteşuguri din minte-ne — un pir —
Am vrea să iasă rodii sau flori de trandafiri.

Considerînd, ca şi în *Epigonii*, că prin „rime şi descrieri" „salahorii" penei nu izbutesc să figureze lumea reală, poetul deplînge părăsirea uneltelor propriu-zise, productive : plugul, tesla şi ciocanul.

Există alt pasaj în această poezie unde Eminescu pare a da o ripostă lui Maiorescu însuşi care definise frumosul ca manifestare a ideii în formă sensibilă, dar îi răpise orice utilitate practică :

„Să reproduci frumosul în forme" ne înveţi :
De-aceea poezia-mi mă împle de dispreţ...

[1] Citată de Perpessicius în M. Eminescu, *Opere*, V, p. 245. Textul se află în posesia lui I. Şiadbei.

Eminescu socotea, dimpotrivă, că poetul, ca orice om, e dator să fie „a veacului copil", altfel, ca un „nevolnic", nu merită decît azilul unui „spital" (iată aşadar ideea din *S-au adunat bolnavii...*). Satira se îndreaptă încă o dată împotriva acelui

...poet nemernic, ce vorbele înnoadă
Ca în cadenţă rară să sune trist din coadă.

Soluţiile lui Eminescu pentru ieşirea din impas diferă. În postuma *Ca o făclie* (1879), sub influenţa lui Vigny, din care traduce versul,

Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre,

soluţia e sceptică, în fragmentul *Inzădar în colbul şcolii...* (1880) — dinamică. Aci poetul e sfătuit în sensul romantismului activ, să părăsească biblioteca şi meşteşugul steril şi să intre în vălmăşagul vieţii, singurul izvor adevărat al artei :

Inzădar în colbul şcolii,
Prin autori mîncaţi de molii,
Cauţi urma frumuseţii
Şi îndemnurile vieţii,
Şi pe foile lor unse
Cauţi taine nepătrunse
Şi cu slovele lor strîmbe
Ai vrea lumea să se schimbe.
Nu e carte să înveţi
Ca viaţa s-aibă preţ —
Ci trăieşte, chinuieşte
Şi de toate pătimeşte
Ş-ai s-auzi cum iarba creşte.

Cele cinci *Scrisori*, publicate, primele patru între 1 februarie şi 1 septembrie 1881, iar ultima fragmentar în 1886 şi complet în 1890 (deci postum), cuprind veritabila satiră eminesciană pe axa poziţiei nefericite a geniului într-o societate incapabilă de a-l înţelege şi promova. Ideea de a compune scrisori i-a venit lui Eminescu de la Horaţiu, încă de pe cînd studia la Berlin. În 1873—1874 făcea un curs despre epistoleie horaţiene

(Briefe des Horatius) profesorul Haupt. Începutul *Scrisorii II* (care inițial a fost *Scrisoarea I)* corespunde începutului primei epistole a lui Horațiu către Maecenas :

> Prima dicte mihi, summa dicende Camena,
> spectatum satis et donatum iam rude quaeris
> Maecenas iterum antiquo me includere ludo ?

Etapele elaborării *Scrisorii I*, care urcă în timp înainte de 1874, au fost reconstituite de Perpessicius. În totalitatea ei, *Scrisoarea I* este mai mult o meditație asupra existenței pe tema *fortuna labilis* din *Memento mori*. Satirică este numai partea referitoare la soarta geniului, mai precis la condiția impusă de o orînduire nedreaptă celui care se ocupă de filozofie înțelegînd prin aceasta știința științelor. Modelul filozofului lui Eminescu, de altfel numit într-o variantă autonomă, din 1876, a fost Kant, autor în prima fază a activității sale, a unei interesante ipoteze despre originea sistemului solar (în *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels*[1] din 1755).

Care este recompensa geniului, se întreabă Eminescu, generalizînd și referindu-se în fond la el însuși, căci cosmogoniile, chiar științifice, sînt poezie, pentru efortul său ? Poate el aspira la nemurire, poate obține recunoașterea meritelor sale măcar în posteritate ? Pe baza experienței proprii, poetul se îndoiește de acest lucru, de unde sarcasmul său împotriva detestabilei mărginiri și îngîmfări a filistinului, așa de bine zugrăvit de Marx și Engels în *Ideologia germană*, pornind chiar de la Kant.[2] Contemporanul va găsi prilejul să se autoslăvească chiar și în discursul funebru, iar pedantul cu ochii „verzui", neîncrezători, va pune „la cîntar", peste un veac, cel mult „aticismul", eleganța limbii, „în vro notă prizărită sub o pagină neroadă". Satira din *Scrisoarea I* are ca obiect impenetrabilitatea filistinului la

---

[1] *Istoria generală a naturii și teoria aerului* (n. red.).

[2] K. Marx — F. Engels, *Despre artă și literatură*, E.P.L.P., 1953, pp. 315—316.

creaţia geniului, tendinţa aceluiaşi de a minimaliza tot ceea ce depăşeşte nivelul său mediu, obiceiul lui în fine de a comenta omul, prin cancanul biografic, nu opera :

Neputînd să te ajungă, crezi c-or vrea să te admire ?
Ei vor aplauda desigur biografia subţire
Care s-o-ncerca s-arate că n-ai fost vrun lucru mare,
C-ai fost om cum sînt şi dînşii... Măgulit e fiecare
Că n-ai fost mai mult ca dînsul. Şi prostatecele nări
Şi le umflă orişicine în savante adunări
Cînd de tine se vorbeşte. S-a-nţeles de mai nainte
C-o ironică grimasă să te laude-n cuvinte.
Astfel încăput pe mîna a oricărui, te va drege,
Rele-or zice că sînt toate cîte nu vor înţelege...
Dar afară de acestea, vor căta vieţii tale
Să-i găsească pete multe, răutăţi şi mici scandale —
Astea toate te apropie de dînşii... Nu lumina
Ce în lume-ai revărsat-o, ci păcatele şi vina,
Oboseala, slăbiciunea, toate relele ce sunt
Într-un mod fatal legate de o mînă de pămînt ;
Toate micile mizerii unui suflet chinuit
Mult mai mult îi vor atrage decît tot ce ai gîndit.

Este interesant că în varianta unde „bătrînul dascăl“ apare sub numele filozofului Kant, Eminescu face consideraţii asupra destinului propriu, pe un ton mai degrabă glumeţ :

Decît s-aud că mersul mi-l laud' un olog
Că numele mi-l trece un tont în catalog —
Erou să fiu în creier pedant şi amărît
Cu mine să-şi petreacă o noapte de urît —
Decît să-mi văd eu versul în gurile de rînd,
Mai bine pe un zîmbet al dragostei îl vînd.
Astfel de nemurire o dau cui o pofteşte,
Uşor de ea mă mîngîi, rîzînd filozofeşte
Poemuri manuscrise, poveşti şi cu novele
Să lege gavanoase le dau iubitei mele,
Căci tot n-ar fi atîta de straşnică risipa
Cum o fac aprinzîndu-mi cu făşiile pipa.

De reţinut, de asemeni, că în această variantă din 1876, Eminescu manifestă totuşi încredere în perenitatea creaţiilor de geniu, chiar dacă geniile au fost şi încă mai sînt „neîncetăţenite“ ;

Căci lamura vieții ați strîns-o în gîndire.
I-ați dat o haină scumpă de neîmbătrînire,
Ori cum se schimbă vremea, ori cum se primenește,
În dreapta-vă oglindă oricînd se regăsește,
Căci partea-adevărată și cea nepieritoare
E ori și cînd aievea și nici în scrieri moare.

Scrisoarea II, cea mai ilustrativă pentru genul epistolar la Eminescu, tratează de asemenea condiția geniului într-o societate rău întocmită, indiferentă față de valori. În forma definitivă, poetul a eliminat atacurile directe la adresa adversarilor săi literari și politici, pe care-i conservă însă cîteva diatribe independente, mai sus analizate de noi, ca și variantele autonome așternute pe hîrtie începînd din anul 1877. Ele ne ajută să înțelegem mai bine textul ultim publicat.

Amicul căruia Eminescu i se adresează evocîndu-i vremea studiilor în *„alma mater philistrorum“* este Alexandru Chibici-Rîvneanu. Printre cei care-i recomandau să scrie „ca dînșii vo istorie pe apă“, unul ar putea fi Bonifaciu Florescu, autorul traducerii unui cîntec danez *Omul apelor* și al unor schițe în proză intitulate *Acuarele*, în caz că nu avem a face cu o simplă expresie ironică folosită de Eminescu și în alte ocazii, unde e echivalentă cu „fantezie“ (Pantazi Ghica, autor de romane și nuvele, e numit în aceeași ordine de idei, încă din primul concept al *Scrisorii II*, din 1875, Fantazaki). Adulator al doamnelor influente în scopul dobîndirii de posturi era mai ales D. Petrino (dedicase *Adio Bucovinei* contesei E*** P*** și *Tinca* d-nei C.R.B., în 1875, iar în 1877, *Legenda nurului* doamnei Elena Mîrzescu). Penultima variantă manuscrisă a *Scrisorii II*, din 1880, mai păstra tonul violent, caracteristic diatribelor eminesciene. De aici vedem că gazeta *Pruncul* era de fapt *Românul* lui C. A. Rosetti, continuator al *Pruncului român* din 1848, „care prunc — scrie *Timpul* din 30 decembrie 1879 — pretinde că de atunci încoace s-ar fi

operat o mare schimbare în obscura sa origine şi că ar fi azi neaoş *român*" :

Căci întreb, la ce-am începe să-ncercăm o luptă dreaptă
Spre-a turna în forme nouă limba veche şi-nţeleaptă ?
Spre-a vedea cum părăseşte buiguind în zeci de foi
Unii aprobă, iară alţii ne împroaşcă cu noroi ?
Spre-a vedea cum din gazeta, ce cîndva se numea „Pruncul"
Prunc la minte ne zîmbeşte cu emfază vrun homuncul...

Homunculul, ştim, e Bonifaciu Florescu, care voia să arate poetului, „ce e plastic". Iată-l şi pe Pantazi, care nu tolera să se spună că muzica surzilor e „smintită" fără a fi consultat :

Ci din contra pe ilustrul Fantazaki să-l întreb,
Care are-un dram de creieri şi cincizeci oca de gheb.

V. A. Ureche este sugerat aici prin „urechiata-nchipuire" şi denumit o „grivă", potaie, care, după ce a vîndut „vax şi chibrituri" la Paris încurcă limba ţării „desţirînd-o-n vorbe late". Bonifaciu e „microcefal", Ureche e „pehlivan de iarmaroc". Toată umoarea neagră a lui Eminescu se revarsă împotriva indicibilului Petrino, imitator în *Raul* al lui Musset din *Rolla* :

Căci şi noi avem aicia soiul cel burtos de barzi,
Ce încearcă prin poeme să devie cumularzi
Închinînd ale lor versuri la boieri şi la cucoane,
Sînt cîntaţi prin cafenele şi fac zgomot în saloane ;
Ipokrene li-i Parizul — Pe Musset, pe alţii pradă
Şi cu versuri rău traduse tu îi vezi făcînd paradă,
Cărăruşile vieţii pentru tonţi fiind înguste,
Ei încearcă să le treacă prin protecţie de fuste,
Dedicînd broşuri la dame, a căror bărbaţi se speră,
C-ajungînd cîndva miniştri, le-ar deschide carieră.

Conştiinţa artistică a lui Eminescu a înlăturat în textul pentru tipar orice aluzie care ar fi putut duce la identificarea persoanelor, menţinînd numai detaliile necesare configurării tipului (de pildă, a tipului de poet medio-

cru, carierist). Satira vizează în genere degradarea literaturii, în speță a poeziei, în societatea burgheză, unde cînd nu e pură fantezie extravagantă („istorie pe apă"), e o penibilă lingușire a oficialităților. Cu același ochi neîndurător, Eminescu interpretează degradarea ideilor și sentimentelor sublime în concepția burgheză. Mai întîi așa-zisa glorie :

> Azi, cînd patimilor proprii muritorii toți sînt robi,
> Gloria-i închipuirea ce o mie de neghiobi
> Idolului lor închină, numind mare pe-un pitic
> Ce-o beșică e de spumă, într-un secol de nimic.

Apoi dragostea :

> . . . . . Un lanț
> Ce se-mparte cu frăție între doi și trei amanți.

Onestitatea :

> Azi abia vedem ce stearpă și ce aspră cale este
> Cea ce poate să convie unei inime oneste ;

și dorința de mai bine :

> Iar în lumea cea comună a visa e un pericul,
> Căci de ai cumva iluzii ești pierdut și ești ridicul.

În final, Eminescu aruncă un total discredit asupra eticii burgheze, declarînd că nimic nu l-ar jigni mai mult decît laudele :

> De-oi urma să scriu în versuri, teamă mi-e ca nu cumva
> Oamenii din ziua de-astăzi să mă-nceapă-a lăuda.
> Dacă port cu ușurință și cu zîmbet a lor ură,
> Laudele lor desigur m-ar mîhni peste măsură.

Cum arată Caragiale[1] și cum atestă manuscrisele, acest superb dispreț fusese inițial formulat și mai crud : în loc de *oameni* și *mîhni*, Eminescu pusese *fameni și scîrbi*, la care a trebuit să renunțe, datorită lui Maio-

[1] I. L. Caragiale, *Două note*, în *Note și schițe*, București, Sfetea, 1892.

rescu şi unei dame (Mite Kremnitz). Dar, adaugă Caragiale, „Eminescu nu era androgin, era bărbat; el pe impotenţii intelectuali nu-i considera ca *oameni* ci ca *fameni*, şi de aplauzele lor nu s-ar fi *mîhnit — se scîrbea*". Poetul însuşi scria în *Timpul* din 25 martie 1879:

„Opinia rea ce o are *Românul* despre noi o preţuim tot atîta cît şi opinia bună, ce o avem din partea oamenilor cu minte şi de treabă. Îi mulţumim din toată inima de onoarea ce ne face şi sperăm că niciodată nu-şi va schimba această opinie, ceea ce pentru noi ar fi cauza unei mari mîhniri".

În varianta din 1880 a *Scrisorii II*, Eminescu schimbase pe *scîrbi* şi *mîhni*, dar îndărătnic, cum însuşi se caracterizează undeva, păstrase *fameni*.

Scrisoarea III, concepută exclusiv ca satiră politică în anii de studenţie la Viena şi Berlin, conţine în primele fragmente care s-au păstrat vehemente invective la adresa „urmaşilor Romei", asemănătoare cu cele din *Junii corupţi* („Oameni cari nu sunt vrednici ca să trăiască sub soare"; „Ticăloşii nu-s nepoţii unui neam de semizei"; „nemernici", „idioţi pigmei"), acuzaţia că ei vor să prefacă poporul în:

. . . . . Sclavul unei negre lăcomii,
Masă stupidă menită de a fi-n veci esploatată.

Unele versuri vor fi reluate în sonetul *Ai noştri tineri*, el însuşi anticipaţie a *Scrisorii III*, cu imaginea aceloraşi juni înghiţiţi de „oceanul de cinisme şi de lene", al Parisului, de unde se întorc în loc de minte cu pomadă, în loc de onoare cu barbă, în loc de ştiinţă cu amintirea unui vals din grădina Mabille şi în loc de avere c-un papuc de curtezană.

De pe acum apare ideea eronată că exploatatorii claselor de jos, productive, sînt exclusiv alogenii, „venitùrile":

Halvailful, Durakowski, Avedik, Antoniade,
Zevzecopol, Stavros, Mavros, Sucios, Polichroniade...

Din 1875 sînt introduşi V. A. Ureche (Cozmiţă) şi Pantazi Ghica, ca exponenţi principali ai „canaliei“ :

Mobb ; canaille şi stîrpitură, plebs în senzul cel mai rău...

clientela partidului liberal, care se va instala la putere în 1876, pentru o guvernare de 12 ani, cunoscută în istorie sub denumirea de „viziratul lui I. C. Brătianu“.

Mai înainte de a scrie satira propriu-zisă a degradării ideii de patriotism în societatea burgheză, ca reporter parlamentar al ziarului conservator *Timpul*, Eminescu îşi va schiţa figurile politicienilor zilei, atent îndeosebi la relele lor însuşiri morale, adesea, ca în desenele lui Daumier, desprinse din aspectul caricatural exterior. Că intenţia de a întocmi „copii după natură“ nu-i era străină poetului, vedem din portretul deputatului de Botoşani Bobeica[1] (Scobeică), prezentat ca şef al grupului beţivilor şi cartoforilor (Alecsandri în corespondenţa sa către Ion Ghica relatează că ar fi cîştigat la cărti trei vagoane de porci pe care venise să-i mănînce la Paris) :

Şi cine-i roşcovanul buhav în fundul scenii ?
— Scobeică, ce-l trimise aci botoşunenii...
Scobeică e tăcutul presdent a discutării
Şi tuturor le împarte la frunte mici proiecte,
Şi ei le ţin ascunse în palmă, cată chior...
E importantă legea, de şic... un stosişor.

Bătrînul, ras cu totul, cu faţa plină, grasă,
Treaz intră-n a lui bancă, cînd ese îmblă strîmb...
Ce oare este cauza ? Discursuri furtunoasă
I-au ameţit gîndirea de îmblă ca pe-un dîmb ?

Ba nu, dar pînă-adoarme se scarpină sub masă,
Ridică pantalonul deasupra de carîmb,
Din cismă scoate gîtul puternica butelcă,
El îmblă ca pe ouă şi şade ca pe spelcă.

[1] Identificat de Perpessicius în M. Eminescu, *Opere*, II, p. 282.

Asistînd la dezbateri în „moara de palavre", Eminescu făcea însemnări în versuri ca acestea :

Un felegos de belfer va fonfăi la fleacuri,

sau :

Pletosul acel bùget, vestitul *Calcă-n scîrnă,*

ce urmau probabil să fie dezvoltate, așa cum e dezvoltată însemnarea privitoare la personajul cu nasul „turtit", „teșit" sau „tîrșit în sus", dacă nu ne-nșelăm A. D. Holban, cel care decretase pe Schopenhauer materialist, primind replica lui Eminescu că filozoful e, din contra, idealist, „pur sangue" și că ideea sa fundamentală este înlăturarea radicală a răului prin scopire, „pentru a nu se înmulți canaliile"[1] :

O mutră îndrăcită grețoasă de scapeț,
Ca s-o descrii mai nu știi condeiul cum să-ntorci,
Galbenă ca lămîia, cu zbîrcituri și creți
E fața lui, iar părul bățos ca și la porci,
Ca zărul ochii fără scînteia vreunei vieți
Dintr-un țigan ș-o greacă s-alese acest corci.[2]

Ion Ghica și fratele său Pantazi, C. A. Rosetti și mai cu seamă V. A. Ureche erau pentru Eminescu posibili eroi de epopee eroi-comică într-un alt proiect al viitoarei satire-pamflet, redactat în *ottava rima :*

Prezentul nu e mare, nu-mi dă ce o să-i cer ?
La Sybaris nu-s oameni în capiștea spoielii,
Au beiul de la Samos nu e un giuvaer
Cu frate-său crescutul sub poalele Fanelii,
Acesta ce vînduse bilete pînă ieri
Pentru-a sa adorată în ușa cafenelii
El legi dă și arunci retoricele-i suliți

---

[1] *Domnul Holban și Arthur Schopenhauer*, în *Timpul* din 9.IV.1879 ; *cf.* M. Eminescu, *Opera politică*, I, ed. I. Crețu, 1941, p. 229.

[2] Altădată, referindu-se la același A. D. Holban, Eminescu notează (*Opere*, II, ed. Perpessicius, p. 279) :

De vedem acuma mutre de țigan viclean și prost
Prefăcînd pe-autori și nume în contrariu de ce-au fost,

În capiştea cea plină de saltimbanci de uliţi.
N-avem în vremea noastră destui feciori de lele,
De oameni mari mulţime privind ori încotro ?
Pe mlaştina comună nu strălucesc ca stele
Eroii ce îi caut solipind cît de colo,
Priviţi numai la grecul, cel învechit în rele,
La ochii lui de broască, la rebb Berlicoco,
Venin el are-n suflet şi şiretlic în hîrcă,
Un pui de grec fătarnic cu sînge de năpîrcă.
Sau nu e podoabă a vremilor de azi
Acel ce şapte nume îşi puse, de cînd este ?
Membru de academii şi preacinstit obraz
Ţiind surori vo două sărmanul de neveste,
De ce el să se piardă pe-al vremilor talaz
De dînsul să nu deie cronistul vreo veste,
Căci cine oare este să poată sta pereche
Cu-al geniilor geniu, cu Popovici Ureche ?

Scrisoarea III a fost definitivată într-o perioadă (1880—1881) cînd trecerile politicienilor dintr-un partid într-altul (a liberalilor la conservatori şi a conservatorilor la liberali) marcau tot mai mult dispariţia contradicţiilor dintre burghezie şi moşierime, cea dintîi urmărind acapararea proprietăţii funciare, cea de a doua fiind interesată în participarea la capitalul industrial şi bancar. Sensul acestor manevre menite a consolida monstruoasa coaliţie şi a înăspri exploatarea maselor nu a scăpat lui Eminescu, după cum se poate vedea dintr-un articol manuscris[1], desigur neacceptat la *Timpul*, unde, după ce discută defecţiunea conservatorilor, poetul dezvăluie adevăratele dedesubturi ale primirii în partidul conservator a unor liberali : „Dar Mihăilescu a jefuit ? Ei bine, Mihăilescu va reapărea spălat, devenit conservator. Dar Kalinderu şi-a creat sinecuri cu venituri de milioane ? Ei bine, Kalinderu va deveni conservator şi-i va merge tot bine. Pînă cînd comedia aceasta ? Pînă cînd panglicăria de principii, pînă cînd schimbările la faţă de pe o zi pe alta ?“ Aşadar Eminescu începea să vadă că „panglicăria de principii“ funcţiona şi

[1] M. Eminescu, *Opere*, II, ed. Perpessicius, pp. 302—303 (ms. 2276[1], 200).

la conservatori şi că se puteau ivi şi la aceştia eroi de „comedie". Totuşi satira principală în *Scrisoarea III*, care în 1880 era a IV şi se subintitula *Patria şi patrioţii*, a îndreptat-o împotriva demagogiei liberale, personificate atunci de „hidoasa pocitură" (după expresia lui V. Alecsandri), C. A. Rosetti :

Şi deasupra tuturora oastea să şi-o recunoască,
Îşi aruncă pocitura, bulbucaţii ochi de broască...

Din toţi ceilalţi, poetul n-a mai păstrat, ca exemplu de ipocrizie, decît pe Pantazi Ghica, caricatură a naturii înseşi :

Vezi colo pe urîciunea fără suflet, fără cuget,
Cu privirea-mpăroşată şi la fălci umflat şi buget,
Negru, cocoşat şi lacom, un izvor de şiretlicuri,
La tovarăşii săi spune veninoasele-i nimicuri.

Liberalii doar „îngînă" cuvintele de patrie şi virtute, adică le repetă în bătaie de joc, falsitatea fiind trăsătura de bază a sufletului lor, asemănat cu o monedă „calpă" :

Chintesenţă de mizerii de la creştet pînă-n talpă

Invectivele se aglomerează. Legislatorii şi instituitorii de biruri sînt ctitori de aşezăminte de desfrîu şi pacienţi de balamuc. Pătura conducătoare e o „spumă-nvenînată", un „gunoi" format din „plebea" şi „iloţii" Levantului (teoria „păturii superpuse"). Tot ce-i „însemnat cu pata putrejunii din natură", „stîrpitură", „perfid" şi „lacom" asaltează sfatul ţării,

Încît fonfii şi flecarii, găgăuţii şi guşaţii,
Bîlbîiţi cu gura strîmbă sînt stăpînii astei naţii !

Şi Eminescu apelează din nou la epitelul de *fameni*, pe care, ca să nu mai fie consiliat a-l înlocui, îl rimează cu oameni :

I-e ruşine omenirii să vă zică vouă oameni !

Urmează cunoscuta satiră a cosmopolitismului junilor întorşi de la Paris, „vestejiţi fără de vreme, dar cu creieri de copil", şi rechizitoriul dezgustat :

Şi acum priviţi cu spaimă faţa noastră sceptic-rece,
Vă miraţi, cum de minciuna astăzi nu vi se mai trece?
Cînd vedem că toţi aceia care vorbe mai aruncă
Numai banul îl vînează şi cîştigul fără muncă,
Azi, cînd fraza lustruită nu ne poate înşela,
Astăzi alţii sînt de vină, domnii mei, nu este-aşa ?
Prea v-aţi arătat arama, sfîşiind această ţară,
Prea făcuraţi neamul nostru de ruşine şi ocară,
Prea v-aţi bătut joc de limbă, de străbuni şi obicei,
Ca să nu s-arate-odată ce sunteţi — nişte mişei !
Da, cîştigul fără muncă, iată singura pornire ;
Virtutea ? e-o nerozie ; Geniul ? o nefericire.

Invocarea lui Vlad Ţepeş pentru a aduna ceata smintiţilor şi mişeilor în puşcărie şi casa de nebuni şi a-i da foc este concluzia poetului nu numai revoltat, dar şi justiţiar.

Scrisoarea IV comentează în partea ei satirică înjosirea dragostei în societatea trivială burgheză, atinsă fugar şi în *Scrisoarea II* (la un moment dat *Scrisoarea IV* era numerotată a II-a). Contopind fragmente anterioare, din epoca studenţiei la Berlin şi a zbuciumatei perioade ieşene, ea exprimă la început, cum indică un titlu, amarul *Dezgust*, aproape baudelairian, de iubire şi frumuseţe :

O, cadavre, despre care sufletu-mi nici vrea s-auză,
Nu rîdeţi, căci vă văd dinţii dizbrăcaţi de a lor buze —
Mie-mi pare cum că ochii ce îi văd rotunzi, lucind,
Mîni în bolţile osoase le-oi vedè painjenind.

Cauzele „dezgustului" poetul le presupunea însă, conform teoriilor schopenhaueriene din *Metafizica iubirii sexuale*, în tirania a ceea ce filozoful „voinţei" numeşte „geniul speciei". „Voinţa", scria Eminescu într-o cronică teatrală[1], „nu-i decît suma acelor instincte anima-

[1] *Timpul*, din 25.XII.1877 (indicată de Perpessicius în M. Eminescu, *Opere*, II, p. 340).

lice, sădite în om pentru a-i păstra existența sa ca individ și ca specie. Munca și economia privesc bunăstarea sa individuală, amorul are drept cauză conservarea și înnobilarea speciei". Sau în versuri :

Voi sfinți cu mii de lacrimi un amor, instinctul van,
Simțirea, pe care cînii o au o dată pe an.

Dacă încă de pe acum (1876), într-un alt fragment, intitulat *Iubita vorbește*, introdus și el ulterior în țesătura scrisorii, poetul începe să deslușească alte motive ale dezgustului său de amor. Unul e veșnica și sîcîitoarea imixtiune a rudelor în lucrurile care nu pot fi decît intime, cu prozaicele lor preocupări de vreme, slugi și cloște, la care îndrăgostitul răspunde spiritual, „ca vițelul de pripas", încercînd a fi isteț în problemele... culinare. De loc dezinteresat, congresul babelor are de scop, obișnuit cum e a înțelege căsătoria ca pe un tîrg,

Cu-a lor șoapte conivente să moșească-al tău amor

— nota poetul într-o variantă de prin 1879—1880. Aceasta este piedica de ordin social pusă dragostei. Cealaltă piedică, ușurătatea, venalitatea femeii cochete, burgheze, e de ordin social și etic, și toată satira eminesciană se adună aici :

Ce ? Cînd luna se strecoară printre nouri, prin pustii,
Tu cu lumea ta de gînduri după ea să te ații ?
Să aluneci pe poleiul de pe ulițele ninse,
Să privești prin lucii geamuri la luminile aprinse
Și s-o vezi înconjurată de un roi de pierde-vară,
Cum zîmbește tuturora, cu gîndirea ei ușoară ?
S-auzi zornetul de pinteni și foșnirile de rochii,
Pe cînd ei sucesc musteața, iar ele fac cu ochii ?
Cînd încheie cu-o privire amoroasele-nțelegeri,
Cu ridicula-ți simțire tu la poarta ei să degeri ?
Pătimaș și îndărătnic s-o iubești ca un copil
Cînd ea-i rece și cu toane ca și luna lui april ?
Încleștînd a tale brațe toată mintea să ți-o pierzi ?
Ca pe-o marmură de Paros sau o pînză de Coreggio,
Cînd ea-i rece și cochetă ? Ești ridicul, înțelege-o...

Din sentimente similare a ieșit *Scrisoarea V*, fișă caracterologică în spirit satiric a Dalilei, adică a femeii

trădătoare. Motivul i-a fost poate sugerat poetului de opera lui Saint-Saëns (pe cuvinte de Fernand Lemaire) *Samson et Dalila*, compusă în 1877, numai cu doi ani înainte de întîia redactare a scrisorii, denumită atunci *Dalila* (fragmentele mai vechi : *Marmoră cu ochii negri şi cu glasul de porumb, Înzădar boltita liră ce din şapte coarde sună* etc. nu numesc personajul biblic).

Textul definitiv al poeziei, trecut prin trei variante, intrat în 1958 în secţia de manuscrise a Bibliotecii Academiei R.S.R., nu a fost publicat pînă în prezent în vreo ediţie a poeziilor lui Eminescu[1]. El conţine măcar o supresiune faţă de textul tipărit de Titu Maiorescu în 1890 şi reprodus în ediţia critică Perpessicius. Argumentul prin care poezia debutează e mai scurt :

> Biblia ne povesteşte de Samson, cum că muierea
> Cînd dormea, tăindu-i părul, i-a luat toată puterea
> De l-au prins apoi duşmanii, l-au legat şi i-au scos ochii,
> Ca dovadă de ce suflet stă în piepţii unei rochii...
> Deci atunci cînd de-al tău umăr ţi se razimă copila,
> Dacă ai putere-n suflet, te gîndeşte la Dalila.

„Dalila" e frumoasă, are haz copilăresc, e împlinită, plăcută fie că tace, fie că vorbeşte, cu „vino-ncoace", alintată, dar (urmează un contraportret) ipocrită, vanitoasă, calculată, frivolă, cu o ciudată predilecţie pentru omul banal, vulgar, şi de piatră pentru artistul ce-ar voi s-o nemurească, de o incredibilă superficialitate.

Vorbind de varianta din 1890, Ibrăileanu susţinea[2] că poetul nu ajunsese la forma definitivă, că lăsase încă „cruditâţi", chiar „injurii", ceea ce-l determina să suprime în ediţia sa din 1930 un număr de opt versuri din *Scrisoarea V*. Într-adevăr în prima lor formă versurile conţineau unele ofense, nu lipsite de îndreptăţire

[1] Am tipărit textul cu comentarii în *Gazeta literară*, nr. 25, din 18 iunie 1964, p. 6 şi apoi în *Poezia română clasică. De la Dosoftei la Octavian Goga*, II, „B.P.T.", nr. 557, 1970, pp. 311—315.

[2] *Ediţiile poeziilor lui Eminescu, în Viaţa românească*, 1928, nr. 2.

față de moravurile unei femei din societatea burgheză de pe la 1880. Citățm și pentru savoarea termenilor (chandelier = sfeșnic) :

O femeie între flori e și o floare-ntre femei...
Doi mai are pe de lături și cu tine face trei.
Dintre voi trei... oricît pare de duioasă și naivă
Ea desigur și-o alege partea cea mai pozitivă.
Tu-i juca pe elefantul, chandelier sau paravan
După care se ascunde mustecios vre un zaplan,
Căci de-ntrebi cine-i acela ce-i în inmiă vîrît
Pot să-ți zic de pe acuma cel mai prost și mai urît.
Și pe cînd cu-a tale patimi va vorbi călugărește
Nătărăul cînd s-arată face inima de-i crește.
Ochiul înghețat îi împle gînduri negre de amor
Și călugărița-și pune blînd picior peste picior
Deși prost, dar ea-l găsește că-i cu inimă și șic...

Se pare că pe parcurs Eminescu voia să îngroașe nu să atenueze termenii, de vreme ce încearcă versiuni de felul acestora :

Tu cu inima și mintea poate ești un paravan
După care se ascunde mustecios un căpitan...

Tu cu inima și mintea poate ești un paravan
După care ea-și atrage vreun nemernic pehlivan...

Sau îi place vre un altul, mai apatic și mai plavăn
Și cuminte ca viței dar cioplit din bardă zdravăn...

În varianta definitivă, Eminescu înlocuiește pe *căpitan* și *pehlivan* cu *june curtizan*, păstrează pe *plavăn* și *cuminte ca viței*, dar renunță la acest mic tablou satiric fără perdea :

Nu zic ba, ea îi iubește pe toți trei deopotrivă
Numai... pentru pat alege partea cea mai pozitivă
Poate că ș-atît e prea mult, căci acel mai bun amant
Nobil, sincer, e mantauă, chandelier sau elefant
Care servă de ascunde pe cel gros și mustăcios
Care noaptea-i prea de treabă, iară ziua-i de prisos,
Însă sara cînd primește pe al treilea odor
Ea ținînd țigarea-n gură și picior peste picior
Își dă aere cochete, strengărește de berbant
Și ea însuși face curte pîntecosului amant.
Ah, de prost, ești prost, își zice, și urît — dară cu șic
Și de-aceea-mi place să te-aib companion de craialîc.

Scanned with CamScanner

Cum văzuse atît de limpede Caragiale cu groaza lui de „apa de trandafir", Eminescu avea oroare de anodin şi nu ocolea expresiile viguroase, chiar crude, atunci cînd era vorba de a înfiera abjecţiunea, de a rîde de „comedia cea de obşte". Privită astfel, satira eminesciană completează cu marele ei sarcasm romantic, mai ales în cele cinci *Scrisori*, critica realistă, de aceeaşi virulenţă, a societăţii burghezo-moşiereşti de pe la 1880, din *O scrisoare pierdută*.

Scanned with CamScanner

LUCEAFĂRUL

Din multiplele interpretări care s-au dat capodoperei lui Eminescu, poemului *Luceafărul*, cea mai potrivită este desigur interpretarea poetului însuşi însemnată pe fila 56 a manuscrisului 2275 :

„În descrierea unui voiaj în ţările române, germanul K. povesteşte legenda Luceafărului. Aceasta e povestea, iar înţelesul alegoric ce i-am dat, este că dacă geniul nu cunoaşte nici moartea şi numele lui scapă de noaptea uitării, pe de altă parte aici pe pămînt nici e capabil a ferici pe cineva, nici capabil de-a fi fericit. El n-are moarte, dar n-are nici noroc".

Cum au arătat pe rînd M. Gaster, D. Caracostea şi N. Iorga, germanul K. este călătorul german Richard Kunisch, autorul unui memorial intitulat *Bukarest und Stambul. Skizzen aus Ungarn, Rumänien und der Türkei* (Berlin 1861) sau în altă ediţie, *Eine Fahrt nach dem Orient, Reisebilder aus Ungarn, Rumänien und der Türkei* (Berlin 1869), în care se cuprind două basme auzite în Muntenia : *Das Mädchen im goldenen Garten* şi *Die Jungfrau ohne Körper*. Amîndouă aceste basme au fost versificate de Eminescu, primul în *Fata în grădina de aur*, iar al doilea în *Miron şi Frumoasa fără corp*. Poemul *Luceafărul* are ca punct de plecare basmul *Fata în grădina de aur*.

Basmul *Fata în grădina de aur* a fost versificat de Eminescu în şaizeci şi una de strofe de cîte opt versuri în ritm iambic (ottava rima) foarte fidel, cu scurtarea a numai două episoade de la sfîrşit. Basmul are următoarea desfăşurare :

Fata unui împărat e așa de frumoasă, încît, socotind că nici un om nu-i demn s-o privească, tatăl o ascunde într-un palat strașnic zăvorît, în mijlocul unei grădini de aur, în „valea stearpă". Auzind de frumusețea ei, tînărul Florin, fecior de împărat, pleacă s-o caute și, ajutat pe rînd de sfînta Miercuri, sfînta Vineri și sfînta Duminică, învinge toate piedicile, ucide balaurul care stătea de strajă și pătrunde în curtea palatului. Puțin mai înainte, deschizîndu-i-se ferestrele după un an de recluziune, fata zărise însă un zmeu. Uimit el însuși de frumusețea fetei, zmeul, prefăcut în vînt, adie pe fața și umerii ei, apoi noaptea, metamorfozat în stea, intră în odaia fetei, unde se schimbă în tînăr și-i cere să-l urmeze „în vecinătatea soarelui".

În basmul lui Kunisch, fata dă acest răspuns: „Mă dor ochii, cînd te privesc și nu pot suferi strălucirea ta; dacă te-aș urma, aș orbi, și vecinătatea soarelui m-ar arde". Ceea ce la Eminescu devine:

— O geniu mîndru, tu nu ești de mine,
De-a ta privire ochii mei mă dor,
Sîngele meu s-ar stoarce chiar din vine
Căci m-ar usca teribilu-ți amor.

Cuvîntul geniu e luat aici în înțelesul de demon. Demonul zmeu se preface la loc în stea și se întoarce în cer, apoi, în noaptea următoare, cade sub formă de ploaie din nou în odaia fetei, unde, reluînd chip de om, repetă ruga sa. Fata răspunde, că frumusețea lui o înîngheață și-i cere să se lepede de nemurire. În timp ce zmeul zboară la Dumnezeu pentru a fi preschimbat în om muritor, fata de împărat fuge în brațele lui Florin. Cînd Dumnezeu arată zmeului pe necredincioasă, acesta scapă o lacrimă ce cade în mare și se preface în mărgăritar. În versiunea populară, zmeul se răzbună, aruncînd de sus o stîncă peste fată, după ce o despărțise de Florin, ademenind-o c-o brățară zvîrlită într-un pom. Florin, la rîndul lui moare în Valea Amintirii, de dor. Eminescu n-a mai tratat aceste peripeții, rezumîndu-se

la un blestem rostit de zmeu la vederea celor doi pămînteni :

Fiţi fericiţi — cu glasu-i stins a spus —
Atît de fericiţi cît viaţa toată
Un chin s-aveţi : de-a nu muri de-odată.

Este interesant că, într-o variantă, *Luceafărul* se termina cu aceste versuri :

Trăind porumbi împerecheţi
O tinereţe toată,
Un singur bine să n-aveţi
Să nu muriţi deodată.

Fata în grădina de aur datează din perioada berlineză (1873—1874). *Luceafărul* n-a fost început mai devreme de sfîrşitul anului 1880 şi a trecut prin cinci prelucrări succesive, ultima fiind cea definitivă, apărută în *Almanahul Societăţii academice social-literare „România jună"* (Viena, aprilie, 1883). Revista *Convorbiri literare* a reprodus versiunea din *Almanah*, iar Titu Maiorescu a publicat în ediţia sa de la sfîrşitul anului 1883 o versiune cu modificări proprii.

Luceafărul e un poem romantic pe tema destinului omului de geniu. Ca orice operă de artă, el include indiscutabil o experienţă de viaţă, nu, firește, în măsura în care socoteau unii comentatori, ca I. Al. Brătescu-Voineşti, pentru care *Luceafărul* era chiar Eminescu, Cătălina — Veronica Micle, Cătălin — Caragiale, iar Demiurgul patern — Titu Maiorescu. E un exemplu de înţelegere vulgară a artei, care, avînd prin definiţie un caracter fictiv, nu poate fi confundată niciodată cu realitatea. De altfel, Brătescu-Voineşti nu spunea adevărul cînd susţinea că deţine explicaţia poemului de la Titu Maiorescu. Nu este adevărat că Eminescu s-ar fi supărat pe Maiorescu pentru prevenirile lui în ceea ce priveşte pe Veronica Micle, nici că *Luceafărul* n-a apărut din aceeaşi cauză în *Convorbiri literare*. Maiorescu a urmărit îndeaproape elaborarea poemului lui Eminescu,

Scanned with CamScanner

ştia că *Luceafărul* va fi trimis la *Almanah*, a colaborat el însuşi la *Almanah* şi a reprodus numaidecît poemul din *Almanah* în revistă.

Experienţa de viaţă introdusă în poem nu trebuie căutată în accidentul epic, fiindcă naraţiunea, împrumutată basmului, serveşte poetului numai ca pretext pentru a comunica, alegoric, o atitudine lirică. Eminescu exprimă în *Luceafărul* starea sa de spirit ca personalitate de geniu într-un mediu filistin, ostil, incapabil a se ridica la înălţimea lui. Că izolarea echivalează cu o condamnare, rezultă transparent din poem, îndreptăţind protestul sub masca indiferenţei geniului (demonul „mîndru" din *Fata în grădina de aur*).

Este în afară de îndoială, în acelaşi timp, că Eminescu se serveşte în prelucrarea basmului lui Kunisch de concepte ale filozofiei schopenhaueriene în legătură cu ideea de geniu. Pentru Schopenhauer, geniul este mintea aplicată exclusiv la obiect, spiritul dotat cu desăvîrşită obiectivitate, în stare să sacrifice fericirea personală („sein personliches Wohl") în favoarea scopului obiectiv („dem objektiven Zwecke"). Omul comun şi femeia — mai adaugă Schopenhauer, care era misoghin — sînt subiectivi, nu pot ieşi din ei înşişi, pe cînd geniul, obiectiv, e capabil să se depăşească, să treacă dincolo de sfera sa. Această comportare este însă incompatibilă cu conduita comună. La omul de rînd predomină voinţa, la geniu cunoaşterea. De unde drama singurătăţii :

„Din aceste motive vine faptul că geniul trăieşte în chip real singur. Rareori se întîmplă ca el să-şi poată nimeri semenii şi să-i poată deosebi de ceilalţi, ca să-i fie tovarăşi. La ei precumpăneşte voinţa, la el inteligenţa".

Sferele omului comun şi a geniului sînt divergente. Setos de cunoaştere, Luceafărul descinde în „cercul strîmt" pentru ca, neînţeles de femeia lipsită principial de geniu, să se întoarcă grabnic edificat în „lumea" lui.

Practic, poemul se desfăşoară pe un vag fir epic într-o suită de metafore şi simboluri în care se absorb idei filozofice. Nostalgia muritorilor către astre e un motiv

romantic frecvent. În misterul byronian, *Cain*, fecioara Adah mărturisește lui Lucifer dragostea ei pentru steaua ce vestește zorii :

Ce stea frumoasă ! Dragă mi-e nespus.

Mitologicește, Luceafărul e fiul lui Jupiter și al Aurorei, conducătorul astrelor, Lucifer în zori (Eosphoros sau Phosphoros) și Vesper seara (Hesperos), științificește, planeta care poartă numele zeiței iubirii, Venus.

Contemplînd de la fereastra dinspre mare a castelului Luceafărul de seară, o fată de împărat se îndrăgostește de el. Astrul, la rîndul lui, e cuprins de același sentiment. Semnificația alegoriei este că pămînteanul aspiră către absolut, iar spiritul superior simte nevoia compensatorie a materialității. În mentalitatea fetei de împărat Luceafărul e un duh pentru chemarea căruia e nevoie de o formulă incantatorie, magică, de descîntec, transcrisă ca atare de poet :

... Cobori în jos, luceafăr blînd,
Alunecînd pe-o rază,
Pătrunde-n casă și în gînd
Și viața-mi luminează !

Ființele supranaturale au proprietatea de a se metamorfoza. Întocmai ca în basm, Luceafărul se aruncă în mare și prefăcut într-un tînăr palid cu părul de aur și ochi scînteietori, purtînd un giulgiu vînăt pe umerii goi și un toiag încununat cu trestii, invită pe fata de împărat în palatele lui de mărgean din fundul oceanului. Metamorfoza Luceafărului pune la contribuție mituri cosmogonice. După dialogul lui Platon, *Timaios*, la originea lucrurilor ar sta cerul și pămîntul, din a căror unire au ieșit Thetys, zeița mării și Oceanos, zeul apelor. Tînărul cu toiag încununat de trestii, născut din cer și mare, stăpîn al palatelor acvatice, nu poate fi decît Neptun sau Poseidon, fiul lui Saturn, care descindea din Uranus (Caelus). Zeii sînt nemuritori, prin urmare Luceafărul metamorfozat în Neptun e un „mort frumos

cu ochii vii", căci nemurirea e pentru muritori o formă a morții. La chemarea Luceafărului, fata de împărat are o senzație de frig :

Străin la vorbă și la port
Lucești fără de viață
Căci eu sînt vie, tu ești mort
Și ochiul tău mă-nghiață.

Peste cîtva timp, în somn, fata rostește din nou chemarea ei și iarăși Luceafărul, întrupat acum din văile haosului, vine învești mîntat în giulgiu negru și purtînd pe vițele-i negre de păr o coroană ce pare că arde. Tatăl Luceafărului este de data aceasta focul, soarele însuși, iar muma noaptea. După Hesiod, Noaptea, zeița tenebrelor, fiica Haosului, este muma tuturor zeilor. Tînărul demonic făgăduiește miresei sale „cununi de stele" și-i oferă cerul pe care să răsară ca o stea strălucitoare alături de el, ceea ce dă fetei o senzație de insuportabilă căldură :

... Mă dor de crudul tău amor
A pieptului meu coarde,
Și ochii mari și grei mă dor,
Privirea ta mă arde..

Fata este incapabilă să iasă din condiția ei și pentru a conviețui cu Luceafărul îi cere să fie muritor ca și ea.

Partea á doua a poemului, cu idila dintre Cătălina și pajul Cătălin, simbolizează repeziciunea cu care se stabilește legătura sentimentală între exponenții lumii inferioare. Pentru a seduce pe Cătălina, Cătălin urmează tehnica stereotipă, ratificată de experință, foarte asemănătoare cu aceea a prinderii păsărilor în evul mediu (timpul de predilecție al romanticilor). Citim încă în prima variantă a poemului cuvintele pajului cu efect ușor de închipuit :

A prinde paseri m-am deprins
Și-ți voi întinde lațul
Cînd brațul meu te ține strîns
De gît te ții cu brațul.

Partea a treia a poemului cuprinde călătoria Luceafărului prin spațiul cosmic și convorbirea cu Demiurgul, rugat să-l absolve de veșnicie. Imaginile materializează în chip surprinzător abstracțiile, iar ideile se întruchipează corporal, ca într-un scenariu dramatic. Eminescu este unul din cei mai interesanți autori de cosmogonii și un extraordinar poet al fenomenelor fizice. Pentru un zbor atît de îndrăzneț, aripile Luceafărului „cresc" la dimensiuni uriașe. Din cauza vitezei colosale a luminii, mișcarea pare un „fulger neîntrerupt", rătăcitor printre stele. Haosul este o noțiune nepalpabilă, mitologicește însemnînd confuzia generală a elementelor înainte de creație. Eminescu îi atribuie însușirile unor văi din care izvorăsc necontenit lumini ce se învălmășesc din toate părțile ca niște mări amenințătoare :

Și din a chaosului văi,
Jur împrejur de sine,
Vedea, ca-n ziua cea dentîi,
Cum izvorau lumine ;

Cum izvorînd îl înconjor
Ca niște mări de-a-notul...
El zboară, gînd purtat de dor
Pîn' piere totul, totul.

Zona în care sălășluiește Demiurgul e infinitul, spațiul fără limită, întins în durata incomensurabilă, altfel spus neantul stăpînit de setea de absorbție, de groaza propriului vid, adînc ca abisul uitării ·

Căci unde-ajunge nu-i hotar,
Nici ochi spre a cunoaște,
Și vremea-ncearcă în zadar
Din goluri a se naște.

Nu e nimic și totuși e
O sete care-l soarbe,
E un adînc asemene
Uitării celei oarbe.

În dialogul cu Demiurgul, Luceafărul, însetat de repaos, adică de viața finită, de stingere, este numit Hy-

Scanned with CamScanner

perion, ceea ce ne duce iarăşi la mitologie. După Hesiod, Hyperion, divinitate subolimpică, era fiu al Cerului, tatăl Soarelui şi al Lunii, un titan ucis din invidie de alţi titani ; după Homer şi alţi poeţi, Hyperion e soarele însuşi. Observăm că datele poemului nu coincid exact cu cele furnizate de mituri. Eminescu nu respectă în metaforele sale niciodată în întregime mitologia, făcînd apel în mod liber şi la alte resurse, puse la îndemînă de metafizică. Din diversele interpretări care s-au dat lui Hyperion, una singură, după părerea noastră, este în concordanţă cu ideea de bază a poemului. Că Hyperion nu poate simboliza altceva decît geniul ne-o atestă şi mărturia sa („Eu sînt Luceafărul de sus") şi faptul că în basmul versificat *Fata în grădina de aur*, zmeul „născut din soare, din văzduh, din neauă" e numai un Eon, adică un duh, după gnostici, mijlocitor între Dumnezeu şi om, nu însă un hyper-eon, un supra-eon. Hölderlin a scris un roman cu titlul *Hyperion*. Să fie oare numai o coincidenţă întîmplătoare faptul că aici Hyperion este şi el un simbol al geniului ? În *Hyperion Schicksalslied (Cîntecul destinului lui Hyperion)* constatăm că geniile sînt *schicksallos*, fără soartă, pe deasupra sorţii şi au proprietatea de a se mişca în sfere luminoase, supraterestre :

Ihr wandelt droben in Licht
Auf weichen Boden, seelige Genien !

spre deosebire de oameni, care, ne spune Eminescu, stau sub determinarea constelaţiilor, fiind bîntuiţi de oscilările destinului :

Ei doar au stele cu noroc,
Şi prigoniri de soarte,
Noi nu avem nici timp nici loc,
Şi nu cunoaştem moarte.

Dar iată alte versuri de Hölderlin care exprimă şi mai apropiat de Eminescu drama geniului-Hyperion :

De nemurire proprie
Zeii sînt sătui

Ei au nevoie de eroi și oameni
Într-un cuvînt de a fi muritori.

Însă cererea lui Hyperion de a deveni om muritor e ininteligibilă pentru Demiurg, întrucît Hyperion participă la ființa lui ca o parte a unui tot și a-i întrerupe existența ar însemna să se anihileze pe el însuși. Eminescu exprimase direct această idee într-o strofă reluată de mai multe ori în cel de al doilea moment al elaborării poemului, strofă finalmente părăsită :

Hyperion care-n genuni
Atîrni c-o lume-n tine
Tu nu îmi cei numai minuni
Ci să mă neg pe mine.

sau :

Tu ești puterea mea, nu pot
Să neg acea putere
Dar cere-mi universul tot
Ce nu pot da nu cere.

Principiul unității totului derivă, prin Schopenhauer, din religia indică în care „unul e tot și toate sînt în una", cum spune Eminescu (ms. 2227), pomenind chiar pe Brahma :

Astfel și pasere și ram
Și soarele și luna
Se nasc și mor în sfîntul Brahm
În care toate-s una.

Mai departe, Demiurgul propune lui Hyperion diverse ipostaze ale geniului care la început, în prima și a doua formă a poemului, sînt în număr de patru. Întîia ipostază e aceea a ascetului :

Dar vrei o patimă de sfînt
În inima ta crudă ?
Îți dau un petec de pămînt
Ca să te cheme Budda.

A doua ipostază e a filozofului care vede ideile, prototipii :

Vrei să vezi lumea ca-n Olimp
Cum eu ţi-am arătat-o ?
Îţi dau o fîşie de timp
Ca să te cheme Platon.

A treia ipostază e a lui Orfeu, cîntăreţul în stare să mişte munţii şi insulele, a patra a împăratului.

În varianta a treia, intitulată *Legenda Luceafărului*, primele două ipostaze sînt înlocuite cu ipostaza nouă a Logosului sau a Cuvîntului, a verbului creator din evanghelia lui Ioan :

Căci tu Hyperion rămîi
Oriunde ai apune...
Cere-mi cuvîntul meu de-ntăi
Să-ţi dau înţelepciune ?

Eminescu a înlăturat numele proprii probabil pentru a elimina orice referinţă la particularul istoric, în spiritul strofelor următoare, unde metaforele vehiculează simbolurile nemijlocit :

Vrei să dau glas acelei guri,
Ca dup-a ei cîntare
Să se ia munţii cu păduri
Şi insulele-n mare ?

Vrei poate-n faptă să arăţi
Dreptate şi tărie ?
Ţi-aş da pămîntul în bucăţi
Să-l faci împărăţie.

Îţi dau catarg lîngă catarg
Oştiri spre a străbate
Pămîntu-n lung şi marea-n larg
Dar moartea nu se poate...

Se ştie că aceste strofe nu apar în ediţia Maiorescu, iar ultimele două versuri din strofa care le precede cuprind o variantă neatestată de nici un manuscris eminescian :

Tu eşti din forma cea dintăi
Eşti veşnică minune,

nici măcar de *Fata în grădina de aur*, unde Adonai (Demiurgul *Kabbalei)* propune Eonului ipostaza Logosului, reținută de Eminescu și în forma definitivă a *Luceafărului* :

Și tu ca ei voiești a fi, demone
Tu care nici nu ești a mea făptură :
Tu ce sfințești a cerului colone
Cu glasul mîndru de eternă gură...
Cuvînt curat ce-ai existat, Eone,
Cînd Universul era ceață sură... ?

E limpede că nu Eminescu a făcut schimbarea celor două versuri și supresiunea celor trei strofe din ediția Maiorescu.

După D. Caracostea cele trei strofe ar fi fost omise de Maiorescu în ediția sa pentru că veneau în contradicție cu canoanele schopenhaueriene ale geniului, în sensul că acesta fiind prin definiție contemplativ nu poate fi și poet și bărbat de stat în același timp. Argumentarea contopește ipostaza Cuvîntului creator și a cîntărețului într-una singură, deși la Eminescu sînt totuși distincte, și împarte în două ipostaza împăratului, deși la Eminescu e una singură, pentru a demonstra, genetic, că prima strofă nu corespundea momentului dramatic din poem și trebuia sacrificată ca să nu rămînă fără celelalte două strofe în gol. Putem concede cel mult că Maiorescu a făcut îndreptările din motive, subiective desigur, de lapidaritate, în nici un caz pentru că ar fi fost un cunoscător mai bun al lui Schopenhauer decît Eminescu, un gînditor mai schopenhauerian decît poetul. Adevărul este că intervenția maioresciană e nu numai inadmisibilă sub raportul editării corecte a unui text, dar, pe lîngă aceasta, privează poemul eminescian de pasaje de o înaltă valoare artistică, de conținutul filozofic exprimat în metafore nemaiîncercate în poezia românească dinainte, îndelung experimentate și refăcute.

În partea a patra și ultima a poemului revine planul terestru din partea a doua, cu aceleași imagini paradisiace specifice universului teluric eminescian, în con-

trast cu imaginile de infern ale haosului cosmic. Revedem perechea Cătălin—Cătălina într-un crîng, sub un şir de tei, la lumina lunii, cuprinşi de misterul fecundităţii întregii naturi :

Hyperion vedea de sus
Uimirea-n a lor faţă ;
Abia un braţ pe gît i-a pus
Şi ea l-a prins în braţe...

Miroase florile-argintii
Şi cad, o dulce ploaie,
Pe creştetele-a doi copii
Cu plete lungi, bălaie.

Din beţia ei de amor, Cătălina are încă nostalgia astrului iubirii, dar acesta, dezgustat de priveliştea de jos, rămîne impasibil în altitudinea lui :

El tremură ca alte dăţi
În codri şi pe dealuri,
Călăuzind singurătăţi
De mişcătoare valuri ;

Dar nu mai cade ca-n trecut
În mări din tot înaltul ;
— „Ce-ţi pasă ţie chip de lut
Dac-oi fi eu sau altul ?

Trăind în cercul vostru strîmt
Norocul vă petrece
Ci eu în lumea mea mă simt
Nemuritor şi rece."

Acest deznodămînt nu a fost totdeauna înţeles la fel. În articolul său din 1887 despre *Eminescu*, Gherea făcea următorul comentar sociologist :

„Se vede că simpatiile poetului sînt pentru Luceafăr, şi poate între Luceafăr şi poet este şi ceva comun. Nouă însă, simpli muritori, ne pare că în acest răspuns, afară de mîndrie, este şi multă amărăciune şi individie ; Luceafărul desigur ar fi vrut să fie în locul lui Cătălin, în mîndria lui ne pare că este ceva de al vulpei care, neputînd ajunge la struguri se mîngîie cu ideea că-s acri, neçopţi, stricaţi".

Scanned with CamScanner

Amărăciune putea să fie în atitudinea Luceafărului, dar invidia pentru Cătălin ar contrazice ideea însăşi de geniu. Mult mai just sublinia de aceea Maiorescu în articolul *Eminescu şi poeziile lui* (1889) melancolia impersonală (obiectivă) a lui Hyperion din epilogul poemului :

„Cuvintele de amor fericit şi nefericit nu se pot aplica lui Eminescu în accepţiunea de toate zilele. Nici o individualitate femeiască nu-l poate captiva şi ţinea cu desăvîrşire în mărginirea ei. Ca şi Leopardi în *Aspasia* el nu vedea în femeia iubită decît copia imperfectă a unui prototip nerealizabil. Îl iubea întîmplătoarea copie sau îl părăsea, tot copie rămînea, şi el cu melancolie impersonală îşi căuta refugiul într-o lume mai potrivită cu el, în lumea cugetării şi a poeziei..."

Maiorescu nu a văzut totuşi protestul indirect formulat de poet împotriva mărginirii, meschinăriei fiinţelor mulţumite cu formule inferioare de viaţă, redusă la instincte.

Am văzut că pentru Eminescu lumea se împarte în naturi active şi contemplative, în fiinţe instinctuale şi raţionale, după cum notează şi în 1876 într-o poezie de inspiraţie schopenhaueriană :

E împărţită omenirea
În cei ce vor şi cei ce ştiu :
În cei dintîi trăieşte firea,
Ceilalţi o cumpănesc ş-o scriu.
Cînd unii ţese haina vremei
Ceilalţi ai vremei coji adun :
Viaţă unii dau problemei,
Ceilalţi gîndirii o supun.

În *Luceafărul* antinomia voinţă-conştiinţă, instinct-raţiune e tradusă epic în nepotrivirea de neîmpăcat între Cătălina şi Hyperion, dar este cu totul simplist să reducem semnificaţia poemului la un conflict de sexe şi să reproşăm eroinei superficialitatea sau eroului neputinţa de a se acomoda.

Eminescu pune în *Luceafărul* problema geniului în termeni schopenhauerieni şi o rezolvă în sensul văzut,

credem însă că atitudinea de inacceptare a unui anumit mod de existență a lui Hyperion nu poate fi explicată numai prin formația filozofică a poetului și că trebuie să ne referim și la împrejurările psihologice și sociale din momentul cînd a pornit la elaborarea poemului. *Luceafărul* exprimă o atitudine proprie romantismului, privitoare la raporturile omului superior cu o societate ce a pierdut simțul valorilor adevărate, a promovat impostura chiar în planul cel mai adînc al sentimentelor. Se cunoaște radicalismul lui Eminescu față de „fantasmagoriile falsei civilizații", repulsia lui mînioasă față de „bizantinismul" unei lumi ridicate pe ruinele vechilor clase „productive". Ecourile acestor falsificări Eminescu le recunoaște și pe teren moral, iar atitudinea față de ele o exprimă prin însingurarea mîndră.

Cîteva împrejurări biografice și sociale din vremea cînd poetul scrie *Luceafărul* vin să întărească concluziile filozofice ale poemului. Anii 1880—1883 sînt anii cei mai zbuciumați din viața lui Eminescu. În 1880 are loc o ruptură în raporturile lui cu Veronica Micle. Înamorarea de Cleopatra Poenaru rămîne fără ecou în inima femeii, care întîmpină pe poet cu hohote de rîs, dragostea pasageră pentru Mite Kremnitz se lovește de zidul convenienței și al diferenței sociale. Redactor șef al gazetei conservatoare *Timpul*, Eminescu salahorea, cum însuși se exprimă, apărînd niște idealuri utopice, de care puțini se sinchiseau, polemizînd cu adversari lipsiți de scrupule. Războiul din 1877 adusese independența țării. Astfel de înfăptuiri erau folosite de clasele posedante în scopul adormirii conștiinței maselor care așteptau zadarnic schimbări în vederea emancipării sociale. În *Timpul* din 3 septembrie 1881 Eminescu scria aruncînd fulgere împotriva a ceea ce el numea „pătura superpusă" a guvernanților :

„O reorganizare socială avînd de principiu apărarea și încurajarea muncii, înlăturarea feneanților și paraziților din viața publică, iată ceea ce e de trebuință".

Scanned with CamScanner

Nimeni însă nu gîndea atunci la această reorganizare socială şi paraziţii conservatori, în loc să mediteze la apărarea muncii, căutau căile de apropiere de feneanţii liberali. Neizbutind prin scrisul său să determine luarea vreunei măsuri în favoarea claselor pozitive şi dîndu-şi seama că lupta sa nu împiedică măcar cîrdăşia dintre conservatori şi liberali, în februarie 1883, cu două luni înainte de apariţia *Luceafărului*, Eminescu demisionează de la *Timpul* care devenise, indiscutabil, un alt „cerc strîmt" pentru el, ca şi cercul strîmt al pasiunii pămînteşti pentru Hyperion.

Izolarea eroului din *Luceafărul* nu poate fi, aşadar, numai rezultatul unei dezamăgiri sentimentale. Hyperion avea motive să deteste din înălţimea lui nu numai natura terestră a femeii, pradă patimilor mărunte, dar şi întreaga întocmire socială din lumea „afurisită", cum o numeşte într-o scrisoare, „în care cuvîntul nu-i cuvînt, amorul nu-i amor".

Din anii 1880—1882, cînd a fost compus şi *Luceafărul* datează patru poezii înrudite, rămase nepublicate în timpul vieţii poetului, importante nu atît ca variaţiuni pe aceeaşi temă, cît pentru că, uneori, completează semnificaţia generală a marelui poem. Astfel în postuma *Dacă iubeşti fără să speri* se ilustrează ideea că suferinţa iubirii fără speranţă pune în mişcare inima care cîntă cu atît mai intens, cu cît iubirea e mai fără speranţă, întocmai cum luceafărul răsărit deasupra mării măreşte orizontul ei solitar, fără să se apropie vreodată de el:

Dacă iubeşti fără să speri
De-a fi iubit vreodată,
Se-ntunecă de lungi păreri
De rău viaţa toată.

Şi-ţi lasă-n suflet un amar
Şi în gîndiri asemeni,
Căci o iubire în zadar
Cu moartea-i sor'de gemeni

Dar vindecarea la dureri
În piept, în partea stîngă-i,
De-acolo trebuie să ceri
Cuvinte să te mîngîi.

Acolo afli adăpost
Oricîte să se-ntîmple
Ca şi-un amar care-ar fi fost
Viaţa ta o împle.

Căci un luceafăr răsărit
Din liniştea uitării
Dă orizon'nemărginit
Singurătăţii mării.

Şi ochiul tău întunecat
Atunci îl împle plînsul,
Iar ale vieţii valuri bat
Călătorind spre dînsul.

Şi dau cadenţe de nespus
Durerii tale lunge
Pe cînd luceafărul e sus
Ca să nu-l poţi ajunge.

Zîmbeşte trist cu raze reci
Speranţelor deşarte :
În veci iubi-o-vei, în veci
Va rămînea departe.

Se arată totdeodată în această poezie că marea creaţie, năzuind mereu mai sus, către perfecţiune, izbăveşte de suferinţă pe creator. Şi în postuma *Şi oare tot n-aţi înţeles...* luceafărul e simbolul idealului artistic suprem :

E un miraj de necrezut
Pe-un orizont de stepe
De al lui farmec străbătut
Eu tot nu-l pot pricepe.

Surprinzătoare este aici folosirea cuvîntului *miraj*. Mirajul ne poartă cu gîndul la *Noaptea de decembrie* a lui Macedonski, poem pe drept cuvînt comparat cu *Luceafărul*. Aspiraţia lui Eminescu către Luceafăr, ca simbol al absolutului poeziei, prefigurează aspiraţia emi-

rului către Mecca, simbol al aceluiaşi ideal. Dar precum cetatea sfîntă e menită, ca orice ideal, de perfecţiune, să rămînă veşnic neatinsă, tot astfel Eminescu se închipuie într-o variantă la postuma *Şi oare tot n-aţi înţeles...* — alergînd zadarnic după astrul său :

Ca un luceafăr răsărit
Din liniştea uitării
Dînd orizont nemărginit
Singurătăţii mării.

Nainte de-a luci deplin
Menit îi pare stinsul
Iar ale apei valuri vin
Călătorind spre dînsul

Şi totuşi va luci în veci
Aprins de zeul Amor
Şi ale sale raze reci
Pe frunte lumina-m-or.

În urma lui un dor nespus
S-alerg o să m-alunge,
Deşi se nalţă tot mai sus
Ca să nu-l pot ajunge.

Va rămînea necunoscut,
Va stăpîni departe,
Cum stăpîneşte pe trecut
Întins, eterna moarte.

Din punct de vedere stilistic Eminescu a obţinut, prin simplificare şi concentrare, o expresie de o maximă preciziune, aproape aforistică, gnomică. Versurile sînt grupate în catrene cu perioade iambice de 8+7 silabe înrudite cu ritmul baladelor germane, variante ale metrului lung de 15 ori 14 silabe ale vechii poezii franceze, perioadele de 8 silabe fiind terminate în iambi puri.

G. Călinescu a arătat că această schemă prozodică, nouă în literatura română, provine din *Lenore* de Bürger, pe care Eminescu începuse a o traduce în metru original :

Scanned with CamScanner

Din visuri grele-a tresărit
În zori de zi Lenore :
Wilhelm, eşti infidel şi mort
Şi cît mai pregeţi oare ?...

Procesul de simplificare a expresiei poate fi urmărit încă de la începutul poeziei în calificarea eroinei. Pînă la urmă poetul a înlăturat metaforele botanice („Un ghiocel de fată" ; „Un vlăstărel de fată" ; „O dalie de fată"), zoologice („Un gangure de fată" ; „O pasăre de fată" ; „Un cănăraş de fată") sau minerale („Un giuvaer de fată"), alegînd din două adjective („luminoasă" şi „frumoasă") pe cel mai obişnuit în vorbirea curentă, superlativul „O prea frumoasă fată" (formele anterioare erau : „O luminoasă fată", „O mult frumoasă fată", „Un soi frumos de fată").

Procedeul înlăturării podoabelor de care a vorbit Ibrăileanu, poate fi constatat în tot poemul, unde în 392 de versuri apar, numărătoarea a făcut-o Laszlo Gáldi. numai 89 de adjective cu 125 de întrebuinţări, cîte un adjectiv în fiecare al patrulea vers. Adjectivele cele mai uzuale au o frecvenţă relativ redusă (*mîndru* e folosit de 6 ori, *frumos* de 5 ori, *alt, mare, negru* şi *rece* de 4 ori, *blînd, dulce, întreg, nespus, viu* de 3 ori). Majoritatea adjectivelor, afară de 9, sînt de origine latină, multe fiind formate cu prefixul *ne : necunoscut, necăjit, neîntrerupt, nemărginit, nemişcător, nemuritor, nespus.* Bineînţeles în creaţia lui Eminescu efortul artistic este numai bănuit, invizibil. Impresia de măreţie nu vine, desigur, în *Luceafărul* sau în alte poezii din tehnică, ci din faptul că poetul lucrează cu cele mai înalte concepte făurite de gîndire, că vede lucrurile foarte de sus şi foarte de departe, în perspectiva infinitului şi a eternităţii,

EMINESCU ŞI CLASICISMUL

Legăturile lui Eminescu cu clasicismul greco-latin n-au fost trecute cu vederea de cercetători care ne asigură, exagerînd, că poetul era în această materie un adevărat specialist şi că în cîteva poezii el se afirmă ca un artist nu numai de formulă, dar chiar de structură clasică. Ceea ce nu e în întregime adevărat. Totuşi, un gust al clasicităţii, o anume pasiune pentru arta clasică se pot constata la romanticul Eminescu, aşa cum le constatăm şi la marii romantici ai secolului al XIX-lea : Hölderlin, Puşkin, Byron, Hugo.

Într-un interesant studiu despre „Imaginea Greciei antice în Memento mori de Eminescu" Tudor Vianu[1] a arătat că viziunea poetului corespunde momentului social şi cultural care a produs cele două cercetări despre lumea elină ale lui Winckelmann şi Burckhardt. Se înţelege că Eminescu n-a dispus de izvoarele celor doi învăţaţi şi că a ajuns la constatări asemănătoare, mai ales cu cele ale lui Burckhardt, prin intuiţii geniale proprii, natural, fără a neglija lectura operelor fundamentale ale antichităţii eline.

Poemul postum *Mitologicale*, compus prin 1873 în hexametri (ceea ce denotă o familiarizare timpurie cu

[1] *Studii de literatură universală şi comparată*, Buc., B.A.R.P.R., 1963, p. 579—583.

prozodia epopeelor homerice) conţine, după cum arăta Ilarie Chendi[1] „aceeaşi tendinţă, observată la greci, de a-şi trata zeii cu glume şi satire, fără însă a atinge sublimitatea lor“, tendinţă mult sporită, am adăuga noi, la Eminescu, în spiritul ironiei romantice. Uraganul, înfăţişat ca un titanic rege bătrîn, turmentat de băutură, e în stare să ruineze într-o singură zi „toate societăţile de-asigurare din ţară“, apostrofează pe Helios pentru că-şi dă pe obraz „cu roş după moda de astăzi“, şi-şi răstoarnă căruţa, fiindcă guvernele siderale, „vai ! nu făcuse şosea cum se cade pe cîmpii albaştri“.

Eminescu a avut intenţia de a traduce în limba română, cu ajutorul unei versiuni germane (probabil aceea a lui I. H. Voss), „Iliada“ şi „Odiseea“, după cum rezultă din unele însemnări. O traducere în proză a „Odiseii“ şi a „Batrahomiomahiei“ publicase în 1876, la Iaşi, I. Caragiani. Din 1877 datează fragmentele de tălmăciri eminesciene din „Iliada“ (18 versuri) şi „Odiseea“ (21 de versuri) în metru original, rămase inedite pînă în 1932[2].

Cele două traduceri fragmentare, daborioase, ar fi constituit modele pentru traducătorii următori, dacă ar fi fost publicate la timp. Tălmăcirea primelor 18 versuri din „Iliada“ se apropie foarte mult de versiunea ulterioară, independentă, a lui George Murnu :

Cîntă-ne, zînă, a lui Ahil Peleidul mînie,
Carea cumplită făcu aheilor jale nespusă,
Suflete mii viteze de fii de eroi în Aii
Au trimis, pe ei înşişi de pradă la cîni lăsîndu-i
Şi la paseri.

Eminescu însuşi va folosi experienţa traducerii din „Odiseea“ într-o parodie, înfăţişînd vicisitudinile Junimii după căderea guvernului Lascăr Catargiu (cca 1877) :

---

[1] *Humorul lui Eminescu* în *Sămănătorul*, I, 32 din 3.XI. 1902, apoi în *Preludii*, Bucureşti, 1903.

[2] Publicate întîi de D. Murărăşu : *Eminescu şi clasicismul greco-latin* în *Făt-Frumos* (Suceava), mai-august, 1932, apoi de Perpessicius în *Opere* IV, *Poezii postume*, Bucureşti, B.A.R.P.R., 1952 şi V, 1958 (note şi variante).

Scanned with CamScanner

Spune-ne, muză divină, de mult iscusitul bărbat, cum
Lung rătăci, după ce-au căzut cetatea lui Iascar.
Multe orașe de oameni văzu și datini deprins-au
Și supărări, în inima lui prea multe avut-au,
Chibzuind să-și mîntuie sufletul și caracuda.
Dar caracuda el n-o mîntui cu toată silința,
Singură ea-și gătise peirea prin fără de lege,
Căci ea nebuna tăiase asemeni cîrduri de belferi
Încît Zeii, ei le-au luat a bugetului ziuă.[1]

Parodia e atît de izbutită sub raport metric, încît a putut fi socotită drept traducere propriu-zisă în cele dintîi opt versuri[2]. Însă din rest se deduce că Odiseu este Titu Maiorescu și că „belferii" rămași pe dinafara bugetului sînt Samson Bodnărescu, Mihai Eminescu și Anton Naum.

Spre a închide aria raporturilor lui Eminescu cu clasicismul elin este cazul de a menționa aici și postuma, datînd din 1881, *De-ar fi mijloace*, pentru care ni se dă ca izvor irmosul nr. 70 din colecția poetului[3] în realitate prelucrarea unui vechi motiv din Anacreon, citit de Eminescu în *Noul Erotocrit* de Dionisie Fotino, versiunea Anton Pann (adaos la tomul al cincilea, cîntul II)[4]. Se pare că Anton Pann a adăugat la *Noul Erotocrit* (c. V, c. 2) poezia *Dorința* de Atanasie Cristopulos. Metamorfozele de aici (oglindă, pieptene, zefir, somn) sînt identice cu metamorfozele din *De-ar fi mijloace*.

Cu consecințe întrucîtva mai mari sînt legăturile lui Eminescu cu poezia clasică latină. Cunoscuta *Odă* (în metru antic), publicată întîia oară de Maiorescu în ediția poeziilor lui Eminescu din 1883, este urmarea aprofundării de către poet a prozodiei latine, îndeosebi pe temeiul lui Horațiu[5]. Lucrul n-a fost observat de la

---

[1] M. Eminescu, *Opere*, IV, ed. cit., p. 516.

[2] Nicolae Sulică, *Eminescu și clasicismul latin* în *Anuarul liceului din Tîrgu Mureș*, 1930—1931, Tg. Mureș, 1932, p. 31 sqq.

[3] M. Eminescu, *Opere*, IV—V, ed. cit.

[4] Anton Pann, *Opere*, I, Buc., 1963.

[5] G. Călinescu, *Opera lui M. Eminescu*, II, 1935, p. 29 sqq.

început. Pentru elenistul Cezar Papacostea[1] modelul odei lui Eminescu era oda închinată Afroditei de poeta Sapho, iar mantia în care poetul se-nfăşura „fericit pîn a nu-nvăţa să moară" provenea din filozofia stoicilor şi cinicilor înveşmîntaţi în „tribonul" spartan (haina roasă a nepăsării). Alt cercetător[2] vedea în oda lui Eminescu şi influenţa poeţilor greci alexandrini, dar mai ales înrîurirea elegiei lui Catullus care se termină cu versul :

O dii, reddite mi hoc pro pietate mea !

În sfîrşit pentru Ştefan Bezdechi[3] imaginea focului imposibil de stins cu toate apele mării era împrumutată de Eminescu din poetul grec Nonnos din Panopolis.

Cînd Perpessicius a publicat după manuscrise textul odei pentru Napoleon[4] din care s-a dezvoltat *Odă* (în metru antic), N. Iorga a vorbit de o influenţa probabilă a „operei similare a lui Manzoni" *(Cinque Maggio)*, precizînd însă că „ochii imobili" vin de la Heine, cu vederea Cezarului intrînd în Düsseldorf „mit seinen unbeweglichen Cäsaraugen"[5].

Odă pentru Napoleon, compusă în epoca studiilor berlineze (1873—74), e o glorificare romantică a „bătrînului titan", geniu al singurătăţii, coborît o clipă de pe stînca sa din Corsica în mijlocul lumii, spre a se reurca îndată şi a rămîne nemişcat pe piedestalul veşniciei. Toate imaginile pot să vină din simpla contemplare a unei statui :

Ai murit tu ? Lumea şi astăzi n-o crede
Înfăşurat în mant-ai coborît piedestalul

---

[1] *Filosofia antică în opera lui Eminescu*, 1930, p. 22.

[2] Nicolae Sulică, *Eminescu şi clasicismul latin* în *Anuarul liceului din Tîrgu Mureş*, 1930—1931, Tg. Mureş, 1932, p. 31 sqq.

[3] *Eminescu şi Nonnos din Panopolis* în *Gînd românesc*, V. 8—10 1937.

[4] *Revista fundaţiilor*, VI, 7, 1939.

[5] *Eminescu veşnic nou cu toate împrumuturile* în *Cuget clar*, IV, 7, 24 august, 1939 şi Perpessicius, *De la Napoleon la Oda în metru antic* în *Jurnal de lector*, Bucureşti, 1944, p. 297—308.

Scanned with CamScanner

S-amestecat în popor l-au mișcat cu putere
Ochii-ți imobili.
Apoi sătul de icoana-ți, de tine singur,
Te-ai reurcat pe scări de marmură albă,
Ai resuit piedestalul și iarăși imobil
Stai printre secoli.

În afară de metru, aduce aminte de Horațiu versul

N-ai admirat nimica în scurta ta viață,

bazat pe principiul horațian al ataraxiei care sfătuiește să nu te uimești de nimic, pentru a fi fericit :

Nil admirari prope res est est una, Numici,
Solaque quae possit facere et servare beatum.

Eminescu se exercită mai departe în prozodia clasică,[1] făcînd o strofă asclepiadă B cu două versuri asclepiadee de cîte 12 silabe, un pherecratian și un glyconic :

Dulce marmură tu, ochii tăi, blînzi cerești
Cînd se lasă încet, creștetul meu arzînd
Ah atuncia te chiamă
Pieptul inima dorul meu

și o strofă alcaică, din două alcaice de 11 silabe, un vers de nouă și altul de zece silabe :

Și fuge soare capu-ostenit plecînd
Pletosul tînăr ziua cu tine-acum
Pămîntul doarme-vezi-o, față
Pleacă-se lin și pe valul mării.

Aceste exerciții figurează într-un manuscris din 1875—1876, de la Iași. Poetul reia numaidecît oda pentru Napoleon, tot fără a-i da titlu, în strofa aleasă de la început, safică (3 safice de 11 silabe și un adonic), eliminînd unele versuri, inversînd altele și neducînd poezia pînă la capăt. Diverse arpegii metrice, din 1879, duc de

[1] Vezi pentru aceasta G. Călinescu, *Cultura lui Eminescu* în *Studii și cercetări de istorie literară și folclor*, 1956, 1—2, p. 263 sqq.

asemenea la Horaţiu, din care Eminescu îşi extrage necontenit modele, făcînd abstracţie de sens. Astfel sub versurile izolate :

Lună dulce-ai fost în acea plăcută
Sfîntă noapte cînd Cleopatra tristă...

apar două versuri din oda X, c. I, trei versuri din oda VIII, c. III, şi un vers din oda XXXVIII, c. I *(Către sclav)*, tradusă în 1880 integral :

Lux persan urîi, băiete, şi nu voi
Cu făşii de tei ca să legi cununa-mi,
Nu căta-n zadar să descoperi unde-i
Ultima roză !
Simplul mirt cu flori să nu-l mai adaogi.
Nu te-ar prinde rău pe tine paharnic,
Şi nici mie rău nu-mi şade cînd beau la
Umbra de viţă.

Oda pentru Napoleon trece prin alte trei variante[1] în 1879, din care a doua şi a treia conţin o referinţă directă la Horaţiu :

Cum pe dulcea-i liră Horaţiu cîntat-au
Mlădiind în versul adonic limba-i
Mă doream doar încununat de laurul
Pururea verde

apoi la ideea calderoniană că viaţa este vis, imaginea altei statui, de astă dată a iubitei ne-ndurătoare :

Ai furat al Semiramidei zîmbet
Ţie-ţi dete braţele-i albe Hero
Numai ochii turburători ai tăi sunt
Marmură rece.

în fine la imaginea Phoenixului ca simbol al perenităţii ideii.

Ultimele trei versiuni, databile 1880—1882, merg pe linia înlăturării oricărui amănunt privitor la Napoleon (campania egipteană, contemplată de Amon şi cea nor-

[1] Pentru variante vezi M. Eminescu, *Opere*, III, 1944, p. 113—135.

dică, combătută de suflarea de ghiață a lui Wotan, exilul pe ostrovul „de jale"), a înlocuirii lui Napoleon cu proiecția propriului eu și a sublinierii ataraxiei, ca singur mijloc de a nimici suferința. Versurile de la sfîrșit ale *Odei* (în metru antic) sînt totodată o ilustrare a eticei lui Schopenhauer după care, suferința fiind provocată de dorință, unica salvare stă în înfrîngerea oricăror ispite și obișnuirea cu ideea că moartea nu-i decît un avatar al eului metafizic sempitern :

Piară-mi ochii turburători din cale,
Vino iar la sîn, nepăsare tristă ;
Ca să pot muri liniștit, pe mine
Mie redă-mă.

Ca și Horațiu, Eminescu își dădea de fapt seama că adevărata nemurire o oferă numai măreția operei de artă și nu este întîmplător că a tradus, fie și parțial, celebra odă XXX, c. III *(Exegi monumentum*[1]*)* :

Mi-am zidit monument, de cît acel de fier
Mult mai trainic și nalt ca piramizi cerești ;
Ploaea nu-l va mînca, nici Aquilonul slab,
Nici al anilor șir, vremile care fug.
Nu de tot voi muri, partea mai bună a mea
Va scăpa de mormînt...

Alte două traduceri, din 1879—1880, denotă frecventarea, după cum se vede, atentă, a poetului latin.[2]

Întîia e oda XI, c. II, *Ad Mercurium*, în care Horațiu cere mesagerului zeilor să-l învestească întocmai ca pe Amphion cu puterea cîntecului spre a îndupleca, după cum acela urnise pietrele la zidirea Tebei, pe Lyde. Aici a găsit Eminescu imaginea lirei cu șapte coarde pe care o va folosi în *Dalila* :

O Mercur, a cărui poveți deprins-au
Amphion, urnind după cîntecu-i pietre,
Și tu liră, care-n cald avînt din șapte
Coarde suna-vei...

---

[1] Publicată întîi de D. Murărașu, loc. cit., apoi de Perpessicius în *Opere*, IV, p. 518 (versiunea datează din 1877).

[2] Textele în *Opere*, IV, p. 400—403. Variantele în V, p. 424—432.

Scanned with CamScanner

A doua este epistola XI, c. I, *Către Bullatius*, o pledoarie epicureică pentru viaţa scutită de grijile călătoriei, spre orizonturi amăgitoare :

Coelum, non animum mutant, qui trans mare currunt

Cerul de-asupra schimbi, nu sufletul, marea trecînd-o.

Oţiul fără de-astîmpăr ne sbuciumă.
Duşi de corăbii

Şi de trăsuri căutăm bun trai. Ce cauţi, aici e ;

E-n Ulubrae chiar, de păstrezi în inimă cumpăt.

Maxima din primul vers a mai fost tradusă o dată de Eminescu cu ocazia interpretării versurilor citate de Schopenhauer în *Aphorismen der Lebensweisheit*, la cererea lui Titu Maiorescu, în 1877—1878[1]. Altă maximă de acolo, tradusă de Eminescu, este extrasă din epistola II, c. II, versul 180—183 :

Gemmans, marmor, ebur, Tyrrhena sigilla, tabellas,
argentum, vestis Gaetulo murice tinctas
sunt qui non habeant, est qui non curat habere

Pietre scumpe, marmură, fildeş, icoane şi statui,
Bani, veşminte văpsite-n getulică purpură-mulţi sînt.
Ce nu le au ! Iar unii nici grijă nu duc să le aibă.

În fine, un ecou din oda XIV, c. II („Eheu fugaces...") de Horaţiu este crîmpeiul pe tema *carpe diem*[2] :

Anii fug — cu ei viaţa — cu ea totul.

Azi suntem iar mîne cinis et umbra ;

Să-ncununăm a plăcerilor dulci trecătoare

Cupă de aur.

Dacă mai amintim traducerea fragmentului din Lucreţiu, extras din *Aforismele asupra înţelepciunii în viaţă*

[1] Cf. *Pentru tălmăcirea aforismelor lui Schopenhauer* în *Opere*, IV, p. 340—341 şi V, p. 342—346.
[2] Cf. *Traduceri şi adaptări* în *Opere*, IV, p. 507 şi V, p. 592.

de Schopenhauer despre plictisitul care nu-şi găseşte locul, fugind de la oraş la ţară[1], traducerea epigramei lui Ausoniu[2], privitoare la disputa dintre Pallas şi Venus în faţa lui Paris :

> Pallas — în Lacedemon văzu pe Venera armată :
> Aide acum să luptăm, judice Paride — acum.
> Venera însă răspunse : armată mă-nfrunţi temerară ?
> Eu, pe cînd te-am învins, ştii cum că goală eram.

şi traducerea distihului 5—6 din *Tristia* I, 9 din Oividius[3] :

> Donec eris felix multos numerabis amicos
> Tempora si fuerint nubila, solus eris.
>
> Pînă vei fi fericit număra-vei amici o mulţime,
> Cum se vor întuneca vremile — singur rămîi.

avem aria completă a legăturilor lui Eminescu cu clasicismul latin.

O traducere a lui Eminescu din Oda lui Puşkin *Către Ovidiu*, efectuată pe cînd se afla la cură în Odesa, la 1885, ca şi scrisorile expediate prietenilor din Iaşi despre locurile unde poetul latin şi-a petrecut anii exilului sînt rodul fanteziei unui mistificator[4].

Se ştie că Eminescu nu a mai scris nimic din 1883, după primul atac de nervi. Articolul *Fîntîna Blanduziei*, publicat în revista cu acelaşi nume din 1888 şi semnat cu iniţiala E. este în cea mai mare parte tradus cuvînt cu cuvînt din *Les mensonges conventionnels de notre civilisation* de Max Nordau, apărută chiar în acel an în ver-

---

[1] *Opere*, IV, p. 340—341, V, p. 345—346 ; *De rerum natura*, C. III, v. 1060—1068.

[2] Opere, IV, p. 507, V, p. 592. Cf. Traian Costa, (*Ausonius şi Eminescu* în *Studii clasice*, II, 1960, p. 373—376) descoperă textul latin indicat de Eminescu în ediţia Peiper.

[3] *Opere*, IV, 382, V. 408.

[4] Octav Minar, *Puşkin şi Eminescu* în *Cele trei Crişuri*, 1936, 1—2, p. 22 şi *Revista fundaţiilor*, 1937, 10, p. 85.

Scanned with CamScanner

siune franceză, la Paris. Curios este că ultimele pasaje cuprind cîteva consideraţii cu privire la înrîurirea filozofiei lui Schopenhauer asupra gîndirii germane, care ne îndepărtează radical de spiritul lui Eminescu. Autorul, care s-ar putea să fie altcineva, denumeşte filozofia lui Hegel „filozofism" şi consideră sistemele lui Schelling, Fichte şi Scheleiermacher simplă frazeologie deşartă, pentru a recomanda în vederea salvării de boala veacului, scepticismul, — arta antică şi folclorul :

„Arta antică însă, precum şi cea latină din veacul de mijloc erau lipsite de amărăciune şi de dezgust, erau un refugiu în contra grijilor şi durerilor. Literatura şi artele sunt chemate dar să sanifice inteligenţele de această boală psichologică a scepticismului şi de aceea în amintirea acelei arte, care putea face asemenea minuni, am pus acestei foi numele „Fîntîna Blanduziei", numele izvorului ce răsărea de sub un stejar în vecinătatea oraşului Tibur, izvor care întinerea şi inspira şi despre care Horaţiu spune în piesa d-lui Alecsandri :

Fîntînă Blanduzie ! vei deveni tu încă
Celebră-ntre izvoare, cînd voi cînta stejarul
Ce-nfige rădăcina-i adînc în alba stîncă
Din care ieşi vioaie şi dulce ca nectarul !

Dacă în autorii antichităţii plini de adevăr, de eleganţă, de idei nemuritoare şi care vor rămîne pentru tineri, găsim un remediu în contra regresului intelectual, nu vom uita că şi în timpurile noastre există un asemenea izvor pururea reîntineritor, poezia populară, atît cea de la noi, cît şi aceea a popoarelor ce ne încunjură..."

Colaboratorul care a convins pe Eminescu să-şi pună iniţiala sub acest articol-program, pe trei sferturi tradus din Max Nordau, nu ştia că pesimistul Schopenhauer însuşi recomanda arta clasică drept remediu împotriva grijilor şi durerilor provocate de „Wille zur Leben".

Scanned with CamScanner

TIPOSOCIOLOGIA LUI CREANGĂ

Ca orice operă literară, și aceea a lui Ion Creangă este întîi de toate o imagine a vieții, împrejurărilor sociale și mentalității veacului în care a apărut. Lumea sa e aceea de pe la mijlocul secolului al XIX-lea, dacă ne gîndim că scriitorul avea 11 ani în timpul revoluției de la 1848, 22 de ani în timpul Unirii Principatelor, 27 cînd s-a făcut, sub domnitorul Alexandru Ion Cuza, prima reformă agrară însemnată, 40 de ani în timpul Războiului de independență.

În povestirile, basmele și amintirile lui, Creangă înfățișează societatea rurală, satul sub regim cvasifeudal, acela în care el însuși a trăit. Și cum avem a face cu o creație obiectivă, în multe din aspectele operei se pot urmări, pe lîngă ecourile evenimentelor contemporane, tipurile caracteristice.

Nu se pot atribui operei totdeauna sensuri militante, dar este inveterat că Ion Creangă scrie de pe anumite poziții populare, niciodată în contradicție cu cele ale țărănimii. Funcția pasageră de diacon, ca și cea mai lungă de institutor nu-i modifică viziunea clar delimitată a categoriilor tipologice sociale. Se poate spune chiar că reacțiile sale față de „mărimi" sînt în genere acelea ale unui răzvrătit.

Este semnificativ faptul că Ion Creangă începe să scrie sub îndemnul lui Eminescu, ale cărui vederi față de clasele „productive" fără îndoială le împărtășea. Eminescu

Scanned with CamScanner

dă numele lui Creangă eroului unei evocări a vremilor patriarhale de altădată, lui Vasile Creangă, senior care obișnuia „a șede cu toate rudele și cu toți servii de-o ordine superioară la una ș-aceiași masă". Eminescu rememorează mediul familial al căminarului Gheorghe Eminovici din Ipotești. Creangă în *Amintiri din copilărie* mai ales, dar și în alte povestiri, pornește tot de la fapte văzute și trăite, generalizate antropologic și sociologic, cîteodată individualizate.

Strămoșii lui Creangă și dinspre tată și dinspre mamă au fost țărani munteni, din părțile Neamțului, unde veniseră din Transilvania, ca mocani, cu turme și tamazlîcuri. *Amintirile* spun că Ciubuc Clopotarul, strămoșul dinspre mamă, ar fi pribegit în Moldova din pricina papistășiei, cuprinzînd aici Hălăuca, Peatra lui Iepure, Bărnariul, Cotnărelul și Boampele pînă peste Petru Vodă. Desigur, el trebuie să fi fost căpetenia păstorilor băjenari „slabi de minte și tari de virtute", de vreme ce i se zicea, „omul lui vodă" și i-a rămas numele în locul unde se refugiase, pe Dealul Omului, în vremea zaverei, de urgia turcilor. Ciubuc neavînd familie, „a închinat toată averea sa mănăstirii Neamțului și s-a călugărit mai cu toți haidăii lui", devenind clopotar. Poate de aceea Ion Creangă, fiul lui Ciubuc (căci acesta, neînsurat, a avut totuși patru fii) este trecut în catagrafia vistieriei Moldovei din 1831 ca „scutit de bir". În catagrafia din 1832, Vasile și David Creangă (fiii lui Ioan) apar ca „feciori de privilegiat", ceea ce înseamnă că Ioan căpătase vreun hrisov din partea mînăstirii, deși locuitorii din Pipirig lucrau și pe alte moșii, cum sună catagrafia din 1820 :

„Șăd pe moșia sfintei Mănăstiri Neamț, loc de munte. hrănindu-se pe alte moșii străine. Chivernisala și alișverișul lor cu vite, lucrul mîinelor. Starea lor de mijloc."

Va să zică țăranii din Pipirig trăiau mai mult din creșterea vitelor și industrie manufacturieră. David Creangă, bunicul scriitorului, ar fi fost vornic (primar) și știa să citească cărți bisericești, fără a putea scrie.

Scanned with CamScanner

Cît despre bunicul dinspre tată, Petrea Ciubotariu, acesta, descins şi el din Transilvania, a fost mai întîi scutelnic pe moşia monahei Agafia Balş, apoi desigur, birnic. Aceeaşi catagrafie, la satul Humuleşti, scrie cu privire la locuitori :

„şăd pe moşia mănăstirii Neamţ, loc de cîmp, chiverniseala lor, munca cu mîinele : se hrănesc şi pe alte moşii neavînd loc cu îndestulare ; starea lor proastă".

Este evident că tatăl lui Ion Creangă, Ştefan al lui Petrea Ciubotariu, se trage din oameni săraci, şi dacă scriitorul susţine totuşi că satul său „nu era numai aşa un sat de oameni fără căpătîi, ci sat vechi, răzăşesc", asta înseamnă că ţăranii humuleşteni erau oameni vrednici, muncitori şi intreprizi, care „ştiau a învîrti şi hora, dar şi suveica, de vuia satul de vatale în toate părţile".

O idee despre ocupaţiile ţăranilor şi posibilităţile lor de cîştig ne dau *Amintirile*. Pentru zelul său însuşi la torsul lînei, fetele pizmaşe din Humuleşti dau lui Nică a lui Ştefan a Petrii porecla de Ion Torcălău.

„Căci — adaugă el — trebuie să vă spun că la Humuleşti torc şi fetele şi băieţii şi femeile şi bărbaţii ; şi se fac multe giguri de sumani, şi lăi de noaten, care se vînd şi pănură si cusute : şi acolo pe loc, la negustori armeni, veniţi înadins din alte tîrguri : Focşani, Bacău, Roman, Tîrgu-Frumos şi de pe aiurea — precum şi pe la iarmaroace în toate părţile. Cu asta se hrănesc mai mult humuleştenii, răzeşi fără pămînturi, şi cu negustoria din picioare : vite, cai, porci, oi, brînză, lînă, oloi, sare şi făină de păpuşoi ; sumane : mari, genunchere şi sărdace ; itari, berneveci, cămeşoaie, lăicere şi scorţuri înflorite ; ştergare de burangic alese şi alte lucruri ce le duceau lunea în tîrg de vînzare, sau joia pe la mănăstirile de maice, cărora le vine cam peste mînă tîrgul".

Lipsit de pămînt, ţăranul lui Creangă nu manifestă acea sete de proprietate pe care o are ţăranul „lipit de pămînt". Ţăranul lui Creangă se descurcă cu lucrul mîinilor sale şi povestitorul se simte solidar cu întreaga comunitate de care îl leagă naşterea, harnicii răzeşi liberi

din ţinutul Neamţului, neam de oameni viteji, purtaţi prin lume şi cinstiţi :

„... Satul Humuleşti, în care m-am trezit, nu-i un sat lăturalnic, mocnit şi lipsit de priveliştea lumii, ca alte sate ; şi locurile care încunjură satul nostru încă-s vrednice de amintire. Din sus de Humuleşti vin Vînătorii Nemţului, cu sămînţă de oameni de aceia, care s-au hărţuit odinioară cu Sobieţski, craiul polonilor. Şi mai din sus, mănăstirile Secul şi Neamţul, altădată fala bisericii române şi a doua vistirie a Moldovei. Din jos vin satele Boiştea şi Ghindăoanii, care înjugă numai boi ungureşti la carăle lor ; unde plugurile rămîn singurele pe brazdă în ţarină, cu săptămînile, prisăcile fără prisăcar, holdele fără jitar, şi nime nu se atinge de ele ; iar oamenii din aceste sate nu ştiu ce-i judecata. Aproape de Boişte vine satul Blebea, care mai mult de jumătate, după ce-şi scapă căciula pe baltă, zice : Să fie de sufletul tatei !“

Creangă priveşte cu simpatie pe ţăranii din Blebea care nu ţin la avere, şi rîde de cei din Topoliţa şi Ocea, care „alungă cioara cu perja-n gură tocmai dincolo peste hotar“, sau de ţuţuienii veniţi din Ardeal, consumatori de slănină rîncedă. Dar aceştia din urmă, cel puţin „se ţin de coada oilor, lucrează lîna şi sînt vestiţi pentru teascurile de făcut oloi“ ca şi „condrenii cu morile de pe Nemţişor şi piuăle de făcut sumani“.

Crescut la munte, Creangă nu gustă (ceea ce pare oarecum curios la un scriitor rural) viaţa „cîmpenească“, de la cîmpie. Moş Luca, care exercită aceeaşi ocupaţie ca şi moş Nichifor Coţcariul, fiind „harabagiu“, detestă traiul la şes, elogiind viaţa muntenilor :

„Cum treci Siretul — zice el — apa-i rea şi lemnele pe sponci iar vara te înăduşi de căldură şi ţînţarii te chinuiesc amarnic. N-aş trăi la cîmp, Doamne fereşte ! Halal pe la noi ! Apele-s dulci, limpezi ca cristalul şi reci ca gheaţa ; lemne de-ajuns ; vara, umbră şi răcoare în toate părţile ; oamenii mai sănătoşi, mai puternici, mai voinici şi mai voioşi, iar nu ca işti de pe la cîmp : sarbezi la faţă şi zbîrciţi de parcă se hrănesc numai cu ciuperci fripte, în toată viaţa lor“.

Există acest orgoliu al omului de la munte în opera lui Ion Creangă, deşi dragostea pentru peisajul natal ca ţăran el n-o poate exprima cu imagini din cîmpul pic-

turii. Nu mai puțin glumețul și veselul Creangă nu uită că și la munte viața e grea pentru mulți, de pildă pentru bărbatul și fata Irinucăi din Broșteni, care muncesc de luni dimineața și pînă sîmbătă seara la „ferestrea", scoțîndu-și „abia mămăliga". Fata Irinucăi lucrează toată săptămîna ca un bărbat „pentru nimica toată", alți lucrători la cherestea nu sînt mai bine plătiți, nici măcar apărați de accidente. „La mulți — observă Creangă — se întîmpla de veneau sîmbătă noaptea cîte cu un picior frînt sau cu boii stîlciți și aceasta le era cîștig pe deasupra".

Este interesantă observația cu privire la munca femeilor alături de bărbați și copii în *Amintiri*. În timp ce mama scoate sumani de stative, îi nividește și-i țese din nou, îi croiește și-i coasă, băiatul trebuie să ție pieptănușii de coadă și să toarcă canură pentru bătătură, să facă țevi la sucală și să-și legene un frate mai mic. Tatăl se află la coasă sau cu sumane în tîrg. La claca de dezghiocat porumbul, fetele lucrează de-a valma cu feciorii, luîndu-se la întrecere cu ei, ca Măriuca Savului, căreia Ion Torcălău îi scoate un șoarece din sîn.

Între poziția socială a țăranului meșteșugar și negustor și aceea a preotului ca intelectual, cînd e vorba de satul lui Creangă, sînt, desigur, distanțe, totuși la conflicte propriu-zise de clasă nu asistăm în *Amintiri*, căci prin învățătură țăranul poate și el să intre în tagma clerului, care de altă parte nu se izolează în castă. Preotul Ioan Humulescu, între alții, era un om foarte vrednic, făcuse o chilie durată la poarta bisericii pentru școală și umbla prin sat din casă în casă, sfătuind oamenii să-și deie copiii la învățătură. Popa Neculai Oșlobanu își despică lemnele singur la trunchi și se consideră „calic", fiindcă i s-a luat moșia bisericii Sf. Dumitru de sub Cetatea Neamțului. Evident, munca preoților este neproductivă și tatăl lui Trăsnea, preot și el, își îndemna fiul la învățătură zicînd : „Condacul umple sacul și troparul hambarul, măi băiete". De aceea profesiunea de preot e rîvnită de mulți, avînd în vedere

avantajele materiale, şi Vasile Ciubotariu, moşul lui Creangă, după ce se plînge că învăţătura fiului său Ion (Mogorogea) îl „jupeşte bine“ de parale, spune verde catiheţilor :

„Ş-apoi cică-i popa cu patru ochi !... Ia mai bine rugaţi-vă cu toată inima sfîntului hărăşc Nicolai de la Humuleşti, doar v-a ajuta să vă vedeţi popi odată, ş-apoi atunci ...aţi scăpat şi voi deasupra nevoii ; bir n-aveţi a da şi havalele nu faceţi ; la mese şedeţi în capul cinstei şi mîncaţi tot plăcinte şi găini fripte. Iar la urmă vă plăteşte dinţăritul ...Vorba ceea : Picioare de cal, gură de lup, obraz de scoarţă şi pîntece de iapă se cer unui popă şi nu-i mai trebuie altăceva. Bine-ar fi, Doamne, iartă-mă, ca feţele bisericeşti să fie mai altfel ! ...dar ...veţi fi auzit voi, că popa are mînă de luat, nu de dat ; el mănîncă şi de pe viu şi de pe mort. Vedeţi cît de bine trăieşte mecetul, fără să muncească din greu ca noi...“

La fel gîndeşte şi Ştefan a Petrii Ciubotariu, tatăl scriitorului, şi fratele lui Vasile. Părerea lui este că cine umblă cu călămări, adică cine ştie carte, n-are bani în buzunare, şi „decît codaş în oraş, mai bine în satul tău fruntaş“. Nu face băiatul lui, cu straie cu tot, cît l-a constat pe el să-l înveţe carte :

„Lui dascălul Vasile a Vasilcăi plăteam numai cîte un sorcovăţ pe lună. Iar postoronca de dascălul Simion Fosa din Ţuţueni, numai pentru că vorbeşte mai în tîlcuri decît alţii şi sfîrîcîeşte toată ziua la tabac, cere cîte trei husăşi pe lună : auzi vorbă !“

Însă David Creangă, care şi-a făcut un băiat preot şi-şi ţine cu ajutorul copiilor învăţaţi „socoteala ban cu ban“, are o bună părere despre şcoală şi multă admiraţie pentru cei care fac şcoli, ca şi pentru profesori :

„Zău, mare pomană şi-a mai făcut Alecu Baloş cu şcoala ceea a lui, cine vrea să înţeleagă ! Şi Doamne, peste ce profesor înţelept şi iscusit a dat ? Aşa vorbeşte de blînd şi primeşte cu bunătate pe fiecare, de ţi-i mai mare dragul să te duci la el. Ferice de părinţii care l-au născut, că bun suflet de om este, n-am ce zice ! Şi mai ales pentru noi ţăranii munteni este o mare facere de bine.“

David Creangă înţelege că învăţătura nu-i bună „numaidecît pentru popie“, pentru că popia-i cu „năcăfale“,

Scanned with CamScanner

greu de purtat şi „decît n-a fi cum se cade, mai bine să nu fie", ci şi pentru mîngîierea sufletului, fiindcă nu-i bine să fie cineva „de tot bou", iar din cărţi culegi multă înţelepciune şi, la dreptul vorbind, „nu eşti numai aşa, o vacă de muls pentru fiecare".

Cu toate că învăţătura nu-i displăcea, Creangă, ţăran statornic şi fără ambiţii ariviste, ca şi tatăl său, nu se dă dus din satul lui, precum nu se dă scos ursul din bîrlog, şi plecarea la Socola îl pune pe gînduri. „Preuţii noştri din sat — îşi zicea el — n-au mai trepădat pe la Socola, şi mila sfîntului ! nu-i încape cureaua, de pîntecoşi ce sînt". Îl bătea gîndul să se călugărească precum odinioară Ciubuc, căci şi călugării, „o adunătură de zamparagii duglişi din toată lumea cuibăriţi prin mînăstire", o duceau destul de bine. Decît „un popă prost, cu preoteasă şi copii", mai bine s-ajungă „dichiu la vreun mitoc, şi să strîngă un ştiubeiu plin de galbeni, ca părintele Chirilaş, de la jugărit, din Vînătorii Neamţului". Aluziile lui Creangă la viaţa călugărilor de la Secu şi a călugăriţelor de la Agapia sînt pline de subtile sarcasme :

„Ş-apoi atunci... pune-ţi, cuvioase Ilarie, plosca cu rachiu la şold, icrişoare moi cît se poate de multe, şi altceva de gustare în buzunările dulamei, pistoalele-n brîu pe sub rasă, comanacul pe-o ureche, şi cu sabia Duhului în mînă şi pletele-n vînt, ia-o la papuc, peste „piciorul rău" spre „Cărarea afurisită" dintre Secu şi Agapia din deal, unde toată vara se aude cîntînd cu glas îngeresc :

Ici, în vale, la pîrău
Mieluşa lui Dumnezeu !

Iar cîte un glas gros răspunde :

Hop şi eu de la Durău
Berbecul lui Dumnezeu !

Căci fără să vreu, aflasem şi eu păcătosul cîte ceva din tainele călugăreşi — umblînd vara cu băieţii după... bureţi, prin părţile acele, de unde prinsesem şi gust de călugărie... Ştii, ca omul cuprins de evlavie."

Prin urmare dorul de călugărie al lui Creangă avea alte explicații, în orice caz călugării și călugărițele de la mănăstiri nu duceau o viață din cele mai aspre.

Călugărițele de la Varatic nu se lăsau mai prejos de cele de la Agapia și Creangă ne spune că în copilăria sa vărăticencele au știut a-i domoli pe nemții năvăliți prin chiliile lor „cu săbiile scoase", luîndu-i cu binișorul „și făcîndu-i să-și bage săbiile în teacă", după preceptul biblic care spune că cei ce scot săbiile de sabie vor pieri.

La mînăstirea Neamțului se purta lume aleasă — mai zice cu maliție scriitorul — căci acolo era și icoană făcătoare de minuni și casă de nebuni și hram de Ispas și iarmaroc în tîrg tot atunci.

Pusnicul Chiriac din sfînta Agură își cănea părul și barba cu cireșe negre și în Vinerea Sacă cocea oul la lumînare, „ca să mai ușureze din cele păcate". De altfel, jupînul Ștrul din Tîrgul Neamțului, mușteriul lui moș Nichifor avea în prăvălia sa un raion special pentru călugări și călugărițe cu „iruri, ghileală, sulimeneală, boia de păr, chiclazuri, piatră vînătă, piatra sulimanului sau piatră bună pentru făcut alifie de obraz. salcie. fumuri și alte otrăvuri".

Ajuns el însuși cleric, mai apoi profesor și rămînînd mai departe țăran „ghiorlan" cum își zice singur fără sfiiciune, Creangă a înfățișat cu realism figura preotului profesor din vremea sa în portretul lui *Popa Duhu* (1881), unde se întîlnesc totdeodată calitățile și defectele intelectualului de lume veche.

Isaiia Teodorescu, cum îi spunea în realitate popei Duhu, era de origine rurală, născut în satul Cogeasca Veche, din județul Iași. Ducea viață austeră de călugăr într-o odăiță mizeră plină de „teancuri de traftoloage grecești, latinești, bulgărești, franțuzești, rusești și românești" (semn că știa mai multe limbi) și era circotaș, „mare de inimă, iar de gură și mai mare". Școala o făcuse cam în felul filozofilor cinici, lovindu-și degetele cu piatra cînd nu scriau frumos. Era duh neastîmpărat și

nestabil, hoinărind de colo-colo (vorba ceea : geasta cu trapădatele că nu-s departe satele). „Cutezător“ în predici, „înțepa ca viespea“, ocărînd de pe amvoanele bisericilor pe ignoranți, leneși, slugarnici și nerușinați :

„— Elisei a curățit de lepră pe Neeman Sirianul, trimițîndu-l să se scalde în apa Iordanului. Iar eu vă trimet la Căcaina, ca să vă curățiți de lepra ignoranței și a trîndăviei !“

„— O dată era o floare numită rușinea fetelor, foarte răspîndită în țară la noi ; dar de cînd au luat „mîrșavele de modă“ locul gospodinelor române, această floare a început a dispăre din grădinile și țarinele noastre“.

„— Fățarnice, a zis Hristos : Curăță mai întăi partea cea dinlăuntru a paharului și a blidului, ca să fie și cea dinafară curată.“

Popa Duhu căruia, zice Creangă, nu-i torsese mă-sa pe limbă, era necruțător mai ales cu fețele mari bisericești. Mitropolitului Calinic Miclescu, care se lăfăia cu mitra în cap în strana arhierească de la biserica Buna Vestire din Iași, i-a zis :

„— Dragul mamei Cînilic, bine-ți șede mitropolit. Unde-i neneaca-ta să te vadă !

Și oftînd adînc a adăugat :

„— Cînd veți vede uriciunea pustiirii stînd în locul unde nu se cade să steie, să știți că aproape este sfîrșitul, a zis Hristos.“

Făcut arhimandrit, el însuși n-avea cu ce să-și cumpere straiele și mitra, și fiind chemat să slujească la un hram, vine cu o cruce mare de lemn atîrnată la gît cu sfoară groasă de cînepă, scuzîndu-se așa :

„— Iartă-mă, Doamne, că te-am spînzurat cu ață, neavînd lanț de aur, nici de argint, cu cîte te spînzură mai marii mei arhiereii.“

Duhu era pentru alungarea egumenilor corupți de la mînăstirile românești, lucru care nu s-a întîmplat decît în 1863, cînd s-au secularizat averile mînăstirești. El anticipase măsurile guvernului Kogălniceanu cînd spusese unui arhimandrit grec ce blagoslovea pe diacon la slujbă cu formula „să îndrepteze Domnul pașii lui spre tot lucrul bun“ :

„— Ba mai bine să îndrepteze Domnul paşii voştri peste Dunăre, cuvioşilor, că destul ne-aţi pîngărit biserica şi neamul cu smeritele voastre blagoslovenii."

Pe popii de mir îi numea haldei şi le cînta antifoanele beţivilor :

Diaconii şi cu pochii
De treji ce sînt, de-abia văd cu ochii,
Iar mamelor preutese
Beţia din cap nu le mai iese !

Duhu a căzut spre bătrîneţe la mania spiritistă, dar s-a vindecat repede şi regreta mai apoi că vînduse din lipsă de bani cărţile de spiritism la un anticar, contribuind astfel la răspîndirea acestei şarlatanii : „Vai de cel ce se sminteşte, dar mai vai de cel prin care vine sminteala" — spusese el *in extremis*.

Acest preot simplu, coborîtor din „oameni căzuţi, decăzuţi şi sărăciţi ca în genere în satele noastre" — cum scria chiar el în 1864 cînd era rectorul seminarului din Socola — cerea ministerului să înfiinţeze în satul său natal, „mica mea patrioară", o şcoală, comunală, „o şcoliţă", pentru care se ostenise de peste douăzeci de ani. Fără a fi un revoluţionar ca Popa Şapcă, a fost un om luminat, plin de grijă pentru cultura poporului :

„Bun mai era părintele Duhu, cînd se afla în toane bune, Dumnezeu să-l ierte ! — îl pomeneşte Creangă în *Amintiri*. Pus-a el băieţii în rînduială, cum nu mai văzusem pînă atunci ; cumpăra-ni el vara, din banii săi, cofe de smeură şi fel de fel de puricale, de ni da să mîncăm, şi mai în toată sîmbăta ne încărca în o droagă a Mînăstirii Neamţului şi ne ducea la stăriţie, să dăm esamen dinaintea stariţului Neonil, un bătrîn olog, care ne sfătuia cu duhul blîndeţei să ne ţinem de ceaslov şi psaltire. — Căci toate celelalte învăţături, zicea el, sînt numai nişte ereticii, care mai mult amărăsc inima şi tulbură sufletul omului. Dar fost-a scris părintelui Duhu să nu asculte în totul sfaturile cuviosului stariţ, ci să ne înveţe şi cîte oleacă de aritmetică, de gramatică, de geografie şi din toate cîte ceva, după priceperea noastră".

Portretul ţăranului în contrast cu acela al boierilor vechi şi noi l-a făcut Ion Creangă în două anecdote din

1880 și 1883 : *Moș Ion Roată și Unirea* și *Moș Ion Roată și Vodă Cuza*. Prin gura lui Ion Roată, țăran autentic, fost deputat în Divanul ad-hoc care a hotărît Unirea în 1857, se exprimă de fapt însuși țăranul Creangă.

Ion Roată era om cinstit și cuviincios, „cum sînt mai toți țăranii români de pretutindeni", care însă „nu prea știe multe", nu prea punea temei pe vorbele boierești și avea gîdilici la limbă". El se preface că nu pricepe argumentele boierești în sprijinul ideii de Unire, șfichiuind pe boierul pus să-l lămurească, cu fine aluzii :

„— Ba eu, drept să vă spun, cucoane, n-am înțeles ! Ș-apoi chiar dacă ne-am pricepe și noi la cîte ceva, cine se mai uită în gura noastră ? Vorba ceea cucoane : Țăranul, cînd merge, tropăește ; și cînd vorbește, hodorogește, să ierte cinstită fața dumneavoastră. Eu socot că treaba asta se putea face și fără de noi ; că, dă, noi știm a învîrtit sapa, coasa și secerea ; dar dumneavoastră învîrtiți condeiul și cînd vreți, știți a face din alb negru și din negru alb... Dumnezeu v-a dăruit cu minte, ca să ne povățuiți și pe noi prostimea..."

Cînd boierul, nepricepînd sau făcîndu-se că nu pricepe aluziile lui Roată, îi dă pilda cu bolovanul cărat de țărani prin unire cu semenii, Roată cel presupus „greu de cap" dă replici usturătoare. De la vorbă și pînă la faptă — zice el — e mare deosebire. Boierul, ca orice boier, numai a poruncit să fie cărat bolovanul, dar n-a pus și el umărul, cum afirmase mai înainte, că de acum încolo, de la vlădică pînă la opincă, toți vor lua parte la sarcini. Dimpotrivă, s-a adeverit proverbul că : la război înapoi și la pomană năvală.

„... Iar de la bolovanul dumneavoastră... am înțeles așa : că pînă acum, noi țăranii am dus fiecare cîte o piatră mai mare sau mai mică pe umere ; însă acum sîntem chemați a purta împreună tot noi, opinca, o stîncă pe umerele noastre. Să dea Domnul, cucoane, să fie altfel, că mie unuia nu mi-ar părea rău..."

Creangă își dăduse seama că Unirea, care lărgise piața de desfacere pentru boieri și burghezie, nu micșorase ex-

ploatarea țărănimii. În Divanul ad-hoc contrastul dintre feudal și țăran era săritor în ochi și scena din *Moș Ion Roată și Cuza Vodă* ni-l înfățișează elocvent. Deși între boierimea veche și cea nouă exista o mare „împoncișare de idei" „și boierii vechi porecleau pe cei noi bonjurișți, duelgii, pantalonari și ciocoi înfumurați, fiind la rîndul lor porecliți de boierii noi rugini învechite, ișlicari și strigoi, amîndouă taberele erau legate împreună de interese comune de clasă, încît la urma urmelor strigoii acceptă graiul „corchezit" al bonjurițtilor, cu atît mai mult cu cît acesta nu e înțeles de țărani. Cînd Moș Ion Roată cere să se vorbească mai moldovenește, spre a se „dumiri" și țăranii, feudalul sare cu furie, dezvăluind tot disprețul și ura sa de clasă împotriva lor :

„— Dar ce nevoie mare este să înțelegi tu, mojicule ! Tacă-ți leoarba, dac-ai venit aici ; c-apoi întoarce-ne-vom noi acasă și helbet ! Nu ți-a lua nime din spate, ce știu eu... Auzi obrăznicie ! Tu, cu optzeci de mii de fălci de moșie și el un ghiorlan c-un petec de pămînt și uite ce gură face alături-a de mine !..."

„Lovit pînă în suflet", moș Ion Roată dă un răspuns ce, dacă n-are efectul de a știrbi ceva din averea boierului, echivalează totuși cu o surdă amenințare, pe care cinci ani mai tîrziu de la apariția anecdotei, în 1888, aveau s-o pună în practică urmașii săi :

„— Dar bine, cucoane, dacă nu v-a fost cu plăcere să pricepem și noi cîte ceva din cele ce spuneți dumneavoastră, de ce ne-ați mai adus aici, să vă bateți joc de noi ? Ei, cucoane, cucoane ! Puternic ești, megieș îmi ești, ca răzăș ce mă găsesc, unde mă așteaptă nevoile. Dar să nu vă fie cu supărare, ia palmele aceste țărănești ale noastre, străpunse de pălămidă și pline de bătături, cum le vedeți, vă țin pe dumneavoastră de atîta amar de vreme și vă fac de huzuriți de bine. Și mai mult decît atîta : orice venetic, în țara asta, este oploșit de dumneavoastră, și-l priviți cu nepăsare cum ne suge sîngele și tăceți și-l îmbrățoșați ! Numai noi, vite de muncă, vă sîntem dragi ca sarea în ochi... Din mojici, din ghiorlani și din dobitoci, nu ne mai scoateți ! Dumnezeu să ne ierte, și să ne iertați și dumneavoastră, cucoane, dar cu ade-

vărat, așa este : v-ați deprins a lua focul totdeauna cu mîinile noastre cele mojicești... și tot noi cei horopsiți !"

Din păcate, cuvintele lui Ion Roată n-au fost auzite nici în 1859 și nici în 1883, cînd îl readucea în actualitate Ion Creangă. Revista *Convorbiri literare* reproducea anecdota lui Creangă din *Almanahul Societății România Jună* din Viena în același an. Însă peste cinci ani, cînd țăranii, nesatisfăcuți de reforma din 1864, cerură din nou pămînt, răsculîndu-se, guvernul junimist trage în ei cu tunurile și puștile cu repetiție.

Scanned with CamScanner

I. L. CARAGIALE

Născut la 30 ianuarie 1852 în satul Haimanale de lîngă Ploieşti, Caragiale era fiul unui avocat fără studii şi nepotul actorilor Costache şi Iorgu Caragiale. Absolvind gimnaziul din Ploieşti, face doi ani la Conservatorul din Bucureşti pentru a deveni, ca şi Eminescu, copist de tribunal, mai tîrziu sufleur la Teatrul Naţional, jurnalist la 21 ani (la *Ghimpele*), redactor în 1877 la *Claponul*, „buletin hazliu al întîmplărilor orientului", foiletonist la *România liberă*, redactor cu Eminescu şi Slavici la *Timpul* (1878—1880), revizor şcolar doi ani, funcţionar la regia monopolurilor statului, director, scurt timp, în 1888, general al teatrelor, berar în Bucureşti şi restaurator în gara Buzău, redactor cu Anton Bacalbaşa al revistei *Moftul român*, iar funcţionar doi ani la regie, pînă ce în 1904, în perspectiva unei importante moşteniri, se exilează voluntar la Berlin, unde moare opt ani mai tîrziu, la 22 iunie 1912.

Înainte de a scrie teatru original, Caragiale s-a exercitat traducînd *Roma învinsă* de Alexandre Parodi, *Hatmanul* de Paul Déroulède şi *Camaraderia* de Scribe. Din cele şase piese pe care le-a scris, cinci sînt comedii (*O noapte furtunoasă*, 1879 ; *Conu Leonida faţă cu reacţiunea*, 1880 ; *O scrisoare pierdută*, 1884 ; *D-ale carnavalului*, 1885, *O soacră*, 1894) şi numai una dramă (*Năpasta*, 1890). Proza a apărut în volumele : *Păcat*, *O făclie de Paşti*, *Om cu noroc* (1892) ; *Schiţe uşoare* (1896), *Schiţe* (1897), *Notiţe şi fragmente literare* (1897), *Momente*

Scanned with CamScanner

(1901), *Două bilete pierdute* (1901), *Mitică* (1902), *1907 din primăvară pînă-n toamnă* (1907), *Schiţe nouă* (1910), *Abu-Hassan* (1915) şi *Reminiscenţe* (1915). Au rămas în periodice şi s-au publicat numai în ediţiile critice ale operei numeroase alte scrieri în proză şi versuri, alături de o interesantă corespondenţă.

Caragiale este primul mare scriitor clasic realist-critic român, ivit în acea perioadă cînd revoluţionarismul burgheziei era pe cale de dispariţie în Europa, iar proletariatul abia intra, la noi, în scena istoriei. Sîntem în primii ani ai deceniului al VIII-lea, în preajma debutului la revista satirică *Ghimpele*, în 1873. În cronicile fanteziste, fantastice şi sentimentale de acum, în „gogoşile" de la *Claponul* din 1877, în foiletoanele teatrale de la *România liberă* şi în articolele de la *Timpul* vedem de la început predilecţia scriitorului pentru glumă, dar şi mai ales pentru ironie caustică şi chiar pentru pamflet, îndeosebi cînd e vorba de „samsarii politici" care „la umbra unor nume adorate" de „liberali nobili" „au putut să-şi facă meseria".

O noapte furtunoasă, fluierată la premieră, conţine o satiră acidă la adresa îngîmfării negustorilor parveniţi de tipul lui jupîn Dumitrache Titircă-Inimă Rea, chiristigiu şi căpitan în garda civică, a reprezentanţilor forţei publice de partea celor tari, de felul ipistatului Nae Ipingescu, şi a amploiaţilor arivişti, de factura studentului gazetar Rică Venturiano. Din fraza acestuia : „Nimeni nu trebuie a mînca de la datoriile ce ne impun sfînta Constituţiune... mai ales cei din masa poporului", cei doi, înţelegînd prin sufragiu (vot) pe omul de sufragerie, deduc că Rică „bate în ciocoi, unde mănîncă sudoarea poporului suveran". Într-adevăr, Venturiano pretinde că n-are altă politică decît „suveranitatea poporului", pentru că *box populi, box dei*, dar deviza lui civică sună : „Ori toţi să muriţi, ori toţi să scăpăm !"

Comicul aici, ca şi pretutindeni la Caragiale, rezultă din contrastul între aparenţă şi realitate, din impostură, din grotescul situaţiilor, din limbajul semidoct al eroi-

lor. „Ambiţul“ şi „onoarea de familist“ a lui jupîn Dumitrache sînt grav compromise de calfa sa de încredere, Chiriac, amantul Vetei. Rică, îndrăgostit de cumnata chiristigiului, Ziţa, îi trimite un mesaj erotic (parodie a romanţelor vremii) hilariant, atingîndu-şi totuşi ţinta, fiindcă Ziţa, a făcut „trei ani la pasion“, iar jupîn Dumitrache socoteşte pe viitorul deputat sau ministru „ceva mai sus“ decît el.

Farsa *Conu Leonida faţă cu reacţiunea* întregeşte imaginea mentalităţii burgheze din *O noapte furtunoasă* prin rizibila figură a micului pensionar care doreşte republica pentru a avea şi pensie şi leafă şi nu concepe revoluţia decît cu aprobarea autorităţilor („Cîtă vreme sînt ai noştri la putere, cine să stea să facă revoluţie ?“). Agramat prezumţios, ameţit de demagogia pseudoliberală, Leonida a auzit de „Galibardi“ şi cei o mie de „volintiri“ ai lui şi crede că papa, „iezuit, aminteri nu prost“, a convins pe Garibaldi să-i boteze un copil. Clasice sînt explicaţiile împărtăşite de Leonida soţiei sale, Efimiţa, privitoare la ipohondrie :

„Omul, bunioară, de par egzamplu, dintr-un nu ştiu-ce ori ceva, cum e nevricos, de curiozitate, intră la o idee ; a intrat la o idee ? fandacsia e gata ; ei ! şi după aia, din fandacsie cade în ipohondrie. Pe urmă, firește, şi nimic mişcă.“

Deşi amîndoi constată că s-au înşelat luînd o petrecere de lăsata secului, la care Ipingescu „chiuia şi trăgea la pistoale“, drept mişcare de stradă, nici unul nu-şi modifică atitudinea, Leonida pozînd mai departe în atoateştiutor, iar Efimiţa admirînd mai departe priceperea lui :

Efimiţa (cu chef) : Ei, soro ! parcă ziceai că nu e voe de la poliţie să se dea cu pistoalele în oraş ?
Leonida (sigur) : Apoi bine, nu vezi dumneata că aici a fost chiar poliţia în persoană...
Efimiţa : Ei, bobocule, apoi cum le ştii dumneata toate, mai rar cineva !

Tema capodoperei lui Caragiale *O scrisoare pierdută* o formează alegerile de deputaţi din 1883, cînd s-a pus problema revizuirii constituţiei. La putere se aflau liberalii,

în guvernarea cunoscută sub numele de viziratul lui I. C. Brătianu (1876—1888). Organizaţia locală a partidului guvernamental dintr-un orăşel de munte, prezidată de Zaharia Trahanache, mare proprietar, sprijină candidatura avocatului Tache Farfuridi, pe care avocatul Nae Caţavencu, şeful grupului independent (dizident), vrea s-o înfrîngă, folosindu-se de o scrisoare compromiţătoare, trimisă de prefectul Ştefan Tipătescu soţiei lui Trahanache, Zoe. În vreme ce scaunul de deputat este disputat în acest mod, guvernul trimite de la centru un candidat oficial în persoana şantajistului ramolit Agamemnon Dandanache, mai prost decît Farfuridi şi mai canalie decît Caţavencu, ales desigur „în unanimitate".

Cu această comedie Caragiale se dovedeşte incontestabil cel mai mare creator de tipuri din literatura română, un Molière român, dar totodată şi un ascuţit observator al societăţii româneşti din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, zugrăvită în împrejurările ei caracteristice. Deşi membru al partidului liberal, Trahanache vorbeşte cu dispreţ de „zavragii" şi „căuzaşi" adică de înaintaşii liberalilor, aliat, cum e, cauzei moşierimii. Ca şi jupîn Dumitrache, Trahanache e credul şi ticăit, are o încredere absolută în soţie şi prieten şi ca un hilar Mr. Prudhomme repetă maxima tautologică a fiului său :

„Tatiţo, unde nu e moral, acolo e corupţie, şi o soţietate fără prinţipuri, va să zică că nu le are !..."

Politicianul nu se teme de adversari şi e sigur de reuşita tacticii lui „N-am umblat — zice el — în viaţa mea cu diplomaţie, dar dacă e vorba să facem pe iezuitul à la Metternich, apoi să-i dau eu, neică..." sau către Dandanache :

„D-ta n-ai nici o grijă, mergem la sigur, la noi opoziţia nu încape... sîntem tari, stimabile... tari... Nu o să ai majoritate, stimabile... unanimitate o să ai..."

Şi opozantul Caţavencu, „ultra-progresist" şi „liberschimbist" de paradă, arivist fără scrupule, proferă maxime tautologice, deviza societăţii sale enciclopedice-co-

operative fiind : „România să fie bine şi tot românul să prospere“, iar programul său politic un moft („Industria română e admirabilă, e sublimă, putem zice, dar lipseşte cu desăvîrşire... Noi aclamăm munca, travaliul care nu se face de loc în ţara noastră !“).

Cu toate că face caz de principii („Sunt, cînd e vorba de asta... mai catolic decît Papa...“), Farfuridi n-are nici el scrupule, este de acord cu trădarea dacă i se comunică şi lui şi convine să protesteze anonim. Cît despre revizuirea constituţiei, părerea lui evită preciziunea printr-o falsă dilemă :

„Iată dar opinia mea. Din două una, daţi-mi voie, ori să se revizuiască primesc ! dar să nu se schimbe nimica ; ori să nu se revizuiască, primesc ! dar atunci să se schimbe pe ici pe colo, şi anume în punctele... esenţiale...“

Agamiţă e senil, confundă pe Tipătescu cu Trahanache şi atribuie pe Zoe cînd unuia cînd altuia, ceea ce nu-l împiedică să fie, cînd trebuie, abil, să manevreze ingenios :

„Aşa e, puicusorule, c-am întors-o cu politică ? Aud ? Ţe era de făcut ? Aminteri dacă nu-mi dedea în gînd asta, nu m-aledzeam... si nu merdzea de loc, neicusorule ; fă-ţi idee ! familia mea de la patuzsopt si eu, în toate Camerele, cu toate partidele ca rumânul imparţial... si să rămîi fără coledzi !“

Cetăţeanul turmentat reprezintă masa anonimă a alegătorilor manevrată după bunul plac de partidele aflate la putere pentru care ele n-au de fapt nici o preferinţă („Eu nu poftesc pe nimeni dacă e vorba de poftă“ spune Cetăţeanul turmentat), iar Ghiţă Pristanda, poliţaiul, e tipul funcţionarului umil şi servil, unealta supusă a celor puternici, implorînd mila pentru a sa „famelie mare, renumeraţie după buget mică“, simplu ecou al lui Tipătescu, căruia îi aprobă cu vorba „curat“ chiar şi cuvîntul „murdar“, devotat, „scrofulos la datorie“.

În sfîrşit, prin Tipătescu, Caragiale ridiculizează iluzia de independenţă a unui înalt funcţionar neînregimentat politiceşte, supus totuşi capriciilor unei femei de

care depind destinele puterii, Zoe fiind adevăratul șef al campaniei electorale.

Personajele se caracterizează în primul rînd prin intermediul acțiunii. Ca și la Creangă, eroii, de astă dată din mediul citadin, se definesc însă mai precis prin limbajul lor specific, adeseori constînd din repetarea unor formule fixe, stereotipe. Astfel Farfuridi spune mereu: „Eu, am n-am să întîlnesc pe cineva, la zece fix mă duc în tîrg...“ sau cînd ține un discurs: „Rog nu mă-ntrerupeți, dați-mi voie...“; Cetățeanul turmentat are o vorbă: „o mie de ani pace“ și datorită stării sale permanente de ebrietate, o rugăminte: „Nu mă zgudui că amețesc...“; Zaharia Trahanache are tonul prezidentului oficial: „Stimabile, onorabile, faceți tăcere... avem cestiuni arzătoare...“ și vrea să țină cont de părerea tuturor: „Dacă mă iubești stimabile, fă-mi hatîrul...“; Cațavencu întrebuințează tonul retoric, declamator: „Domnilor !... Onorabili concetățeni !... Fraților !...“; Dandanache e sîcîitor, agasant: „Ei uite asa, cu meritele mele, coniță, vezi ! era cît p-ați, dar stii cît p-ați...“.

Tot ce spun personajele dezvăluie stupiditatea, neonestitatea sau șarlatania lor. Falsul progresist Cațavencu își dă pe față într-un chip care nu mai lasă nici o îndoială ipocrizia:

„Istoria — zice el — ne învață anume că un popor care nu merge înainte stă pe loc, ba chiar dă înapoi, că legea progresului este așa, că cu cît mergi mai iute, cu atît ajungi mai departe...“

Observăm aici două tautologii. Și discursul de la sfîrșitul piesei e un cumul de tautologii sau vorbe goale:

„Fraților ! După lupte seculare care au durat aproape treizeci de ani, iată visul nostru realizat ! Ce eram acum cîtva timp înainte de Crimeia ? Am luptat și am progresat ; ieri obscuritate, azi lumină ! ieri bigotismul, azi liber-pansismul ! ieri întristarea, azi veselia !... Iată avantajele progresului ! Iată binefacerile unui sistem constituțional !“

Caragiale susținea că nu poate scrie înainte de a fixa numele eroilor săi. Există într-adevăr o corespondență

perfectă între caracterele acestora şi rezonanţa fonetică şi semantică a numelui lor. Astfel numele Caţavencu sugerează demagogia lătrătoare, Trahanache ticăiala, Farfuridi şi Brînzovenescu mediul culinar, deci josnicia şi lichelismul, Dandanache dandanaua, încurcătura neaşteptată (Agamiţă e obţinut prin diminutivare, iar Gagamiţă prin confuzie cu *gaga* = bătrîn căzut în mintea copiilor). Cetăţeanul turmentat corupe cuvîntul *enciclopedic* în *cioclopedic*, probabil avînd în vedere neviabilitatea cooperativei îngropată de Caţavencu, întemeietorul şi cioclul ei. În gazeta *Răcnetul Carpaţilor* Tipătescu e numit „bampir", „unul care suge sîngele poporului", însă numele acestuia indică tipul de Don Juan.

În *D-ale carnavalului* avem de-a face cu un imbroglio bazat pe qui pro quo-uri. Iancu Pampon, fost tist de poliţie, şi Mache Razachescu-Crăcănel sînt trădaţi de amantele lor, Didina Mazu şi Miţa Baston, cu Nae Girimea, frizer şi subchirurg, un fel de Figaro. La un bal mascat, Pampon ia la bătaie pe Crăcănel, crezîndu-l „bibicul" Didinei, iar Miţa aruncă cu cerneală „violentă" în ochii unui candidat de la percepţie, confundîndu-l cu Nae. Se observă desigur „sforile" farsei. Mai interesant este limbajul personajelor. Pampon zice în loc de esenţă *asenţie*, Miţa a fost *fidea* amantului ei fidel, tot ea cere un *vermult*, Nae n-are *ostromentele* la el, Catindatul se duce la *grandirop*, Pampon supune o slujnică la *intrigatoriu*, Crăcănel are *naturelul* simţitor şi înşelat cu un neamţ, s-a făcut *volintir* spre a deveni „martir al independenţei", Catindatul, văzînd pe Didina la bal, afirmă că şi-a găsit *vizaveaua*, Didina se consideră *compromentată*, Miţa e o *cremenală*.

Activitatea teatrală a lui Caragiale s-a încheiat în anul 1890 cu drama *Năpasta* (farsa *O soacră* tipărită în 1894 a fost reprezentată în 1883). Tragicul e plasat în mediul rural, dar resursele lui sînt mai mult de ordin psihologic. Personajele sînt, ca în teatrul clasic, exponente ale unei singure pasiuni. Anca întruchipează sentimentul răzbunării, Dragomir sentimentul remuşcării. Anca s-a

măritat cu ucigaşul soţului ei spre a dovedi pe adevăratul asasin, pentru care a fost năpăstuit inocentul Ion. Cînd acesta, rătăcit, soseşte în casa lor, Anca sileşte pe Dragomir să-l omoare pentru a-l preda apoi jandarmilor. Cu toate că executată cu îndemînare, drama lui Caragiale nu se ridică la înălţimea comediilor lui. Pornirea Ancăi apare inumană, Dragomir mai degrabă victimă, stîrneşte simpatia, Ion e neverosimil. Piesa este originală, totuşi o influenţă a naturalismului nu poate fi negată aici.

Naturalismul zolist apare şi mai evident în nuvelele *O făclie de Paşti* (1889), *Păcat* (1892) şi *În vreme de război* (1900).

Tema nuvelei *O făclie de Paşti* este cum se transformă în demenţă sentimentul de spaimă ajuns la paroxism. Leiba Zibal, hangiu în satul Podeni, este ameninţat de un fost argat al său, Gheorghe, cu jaful în noaptea Învierii. Satul Podeni se află într-o regiune bîntuită de paludism şi Zibal suferă de malarie. El are nostalgia oraşului, unde, dacă plăteşte, viaţa îi este asigurată. Hangiul aduce un plocon în acest scop prefectului, care însă, în loc să-i ofere pază, îl batjocoreşte. Atacat într-adevăr în noaptea hotărîtă, Zibal se salvează ţintuind şi carbonizînd la flacăra lămpii mîna criminală introdusă printr-o gaură tăiată în uşă, dar echilibrul său sufletesc, pus la o încercare aşa de grea, cedează.

În *Păcat* se vede o intenţie etică. Preotul Niţă are un fiu nelegitim, ajuns măscărici de bîlci. El îşi propune să-şi îndrepte greşeala din tinereţe, luînd acasă pe „Mitu boierul", dar cînd îşi dă seama că un alt păcat devine inevitabil, dragostea dintre frate şi soră, îşi omoară amîndoi copiii. Ca în toate scrierile cu subiect din mediul rural, scriitorul priveşte cu simpatie pe ţărani şi critică administraţia şi justiţia burgheză. Un procuror este gata să modifice în schimbul unei sume de bani hotărîrea asupra cazului Niţă. Un poliţai, profitînd de leşinul preotului, îl buzunăreşte.

Scanned with CamScanner

În nuvela *În vreme de război* se urmăreşte ereditatea criminală. Popa Iancu, capul unei bande de tîlhari, îmbogăţit, e trimis de fratele său, hangiul Stavrache, în război, ca să nu fie prins de poteră. În speranţa că va pieri pe front, fratele îşi însuşeşte averea lui, trăind totuşi cu teroarea reîntoarcerii aceluia. Complet dezumanizat, Stavrache are viziuni şi coşmaruri. Cînd popa Iancu, anunţat mort, se întoarce cu adevărat şi-i cere o sumă de bani deturnată din fondurile armatei, Stavrache cade într-o criză demenţială, nu fără a încerca mai întîi să-şi sugrume fratele.

Dezechilibrul produs de o aşteptare prelungită asupra spiritelor sensibile este tema schiţei *Inspecţiune*. Casierul public Anghelache, om de o urbanitate şi corectitudine exemplare, devine, în ajunul unei inspecţii, de o enervare neobişnuită, cu simptome vădite de alienaţie. În faţa acestor manifestări, prietenii încep să se îndoiască de probitatea lui. Cu toate că avea casa în regulă, ba chiar poseda în plus un pol de aur, Anghelache se sinucide. Autorul a vrut să critice probabil sistemul necivilizat al administraţiei burgheze, în care funcţionarii se bănuiesc de fraudă unul pe altul sau sînt suspectaţi de organele de inspecţie de la centru, care fac operaţie de control după o trecere prea mare de timp, prin surprindere, căutînd numai infractori şi dezinteresîndu-se de ceilalţi.

În general, soarta micului funcţionar atîrnînd inexorabil de stat, neurastenizat de munca sa măruntă, fără perspective, care-l transformă într-un automat, cu superstiţia norocului, este privită cu înţelegere de Caragiale. Un astfel de personaj este şi Lefter Popescu din *Două Loturi*. Ideea că a cîştigat la loterie îi dă o stare de surescitare şi euforie, prefăcută în revoltă absurdă şi dementă cînd constată că numerele biletelor erau cîştigătoare fiecare pentru cealaltă loterie :

„— Vice-versa ! Nu se poate domnule ! peste poate ! Vice-versa ! Asta-i şarlatanie, mă-nţelegi ! Vă-nvăţ eu minte pe d-voastră să umblaţi d-acu-ncolo cu infamii, şi să vă bateţi joc de oa-

meni, fiindcă este o exploatare și nu vă mai săturați ca vampirii, pierzînd toată sudoarea fiecare om onest, deoarece se-ncrede orbește-n mofturile d-voastră și cu tripotajuri... de bursă, care sîntem noi proști și nu ne-nvățăm odată minte ca să venim, mă-nțelegi, și să ne revoltăm... da ! să ne revoltăm ! Așa să știți : proști ! proști ! proști !"

★

Toți au observat caracterul dramatic al „Momentelor" lui Caragiale, mici scene de comedie, în cea mai mare parte dialogate. În cîteva mișcări, de obicei stereotipe, circulare, este surprins un tip, pedagogul care aplică metoda „intuikivă moghearnă" (*Un pedagog de școală nouă*), funcționarul de la fisc care încasează taxele în natură (*Justiție*), „eminentul tînăr" politician ajuns „zbir" al poliției și „călău antropofag" (*Tempora*), gazetarul monden sancționat pentru greșelile de tipar sau ceea ce n-a scris în cronicile lui (*High-life*), „bucureșteanul par excellence", om de spirit original și inventiv (*Mitică*), prietenul insinuant (*Amici*), parvenitele din așa-zisa aristocrație care afectează un jargon distins, degenerat în cearta cea mai tri vială (*Five o'clock*), copilul răzgîiat (*Domnul Goe*), cetățeanul pesimist, prăpăstios (*Situațiunea*), reporterul care-și inventează știrile în Cișmigiu (*Reportaj*), reporterul panicard (*Ultima oră*), funcționarul agasat de petiționarii zăpăciți și pisălogi (*Petiție*), soții care trăiesc din veniturile suspecte ale nevestelor (*Mici economii, Diplomație*), avocatul versatil (*Art. 214*), elevii care trec examenele prin relații și protecții (*Lanțul slăbiciunilor*), copiii rău crescuți (*Vizita*), Marius Chicoș Rostogan, Mitică, Coriolan Drăgănescu, Edgar Bostandaki-Turturel, Lache, Mache, Măndica Piscopesco, Tincuța Popesco, Nae, Caracudi, Iancu Varigopolu, Mandache Guvidi etc. Sensul ultim al schițelor este caracterologia.

Ca și Ion Creangă, Caragiale folosește cel mai adesea în opera sa stilul vorbit. El își aude personajele și le notează expresia cît mai fidel, păstrînd particularitățile

graiului, cît şi alterările lui. Uneori scriitorul recurge la o expresie mecanică, înlocuind naraţiunea prin compunenerea şi alăturarea unui şir de telegrame, prin redactarea unui proces-verbal, parodiind şi caricaturizînd nişte modele semnificative închipuite.

În *Telegrame*, de pildă, Costăchel Gudurău, avocat din Iaşi, alegător la colegiul I, fost deputat, se adresează astfel primului ministru :

„Directoru prefecturii locale Raul Grigoraşcu insultat grav dumnezeu mami şi palme cafiné central. Ameninţat moarte. Viaţa onorul nesigure. Rugăm anchetaţ urgent faptu".

Sau, în *Proces-verbal*, comisarul Mitică Pişculescu referă asupra scandalului între proprietar şi chiriaşe în acest mod :

„Considerînd că la pretenţiunile chiriaşelor sus-numitul proprietar a ameninţat cu dare afară din casă pe d-şoara Lucreţia Ionescu şi pe mătuşa sa d-na Anica Ionescu, căci nu le mai dă casa, neplătind regulat chiria şi avînd chiar pe trecut o datorie de 22 de lei şi soba stricată, d-na Anica Ionescu exasperată a strigat să-i crape ochii cui minte căci datoria de la chirie şi soba nu era aşa, pe cîtă vreme d-şoara Matilda Popescu a zis că dacă se ştie cu casa încurcată pentru ce face escrocherie şi o mai dă şi la alţii ! iar proprietarul i-a răspuns că cu dumneata nici nu vorbesc pînă nu văz toată chiria că n-am poftă şi de alt bucluc, şi atunce pretinde dînsul că toate chiriaşele au sărit asupră-i cauzîndu-i leziuni...".

Savoarea dialogurilor lui Caragiale vine din repetiţia simetrică a replicilor, ca în schiţa *Cam tîrziu* :

„— Mă, Costică !... ştii tu la cine ne-am gîndit noi toţi trei adineaori ?... de cine am vorbit noi acuma, pînă să intri tu ?
— De cine ?
— De tine.
— Ei, aşi !
— Zău de tine.
— Parol ?
— Parol.
— C'eşti copil !?"

Alte trei discuţii se rotesc în jurul aceloraşi formule, în fine Costică Panaite explică pentru ce a venit în Ca-

pitală de la munte : vrea să prezinte la cameră o petiţie colectivă pentru oprirea votării impozitului pe grad la ţuică :

„— Bine, Costică (zic cei trei amici), acuma vii ?... ai venit cam tîrziu !
— Ei, aşi !
— S-a votat legea !
— Parol ?
— Camerele s-a-nchis de sîmbăta trecută !
— 'Ş' copil !?"

Trecem peste nuvelele naturaliste spre a ne opri la cîteva din ultimele scrieri, unde Caragiale se revelă ca un povestitor de rasă, comparabil cu nuveliştii italieni şi cu Ion Creangă. Tehnica naraţiunii, dezvoltată dintr-o anecdotă, în *La hanul lui Mînjoală* (1898) şi *La conac* (1900) are şi ceva din tehnica povestirii fantastice a lui Edgar Allan Poe (din care a tradus prin intermediar francez), mai ales în evocarea atmosferei enigmatice, umorul provine însă din folosirea echivocului. Plecat de la hanul cucoanei Marghioala (un fel de Mirandolina), cuconul Fănică are vedenii, un ied negru îi iese în cale şi, apucînd-o înainte, se pomeneşte întors din drum. Interesant este dialogul dintre erou şi socrul său, la mulţi ani, după ce hanul Mînjoloaii arsese cu tot cu hangiţă :

„— Era dracu, ascultă-mă pe mine.
— O fi fost, am răspuns eu, dar dacă e aşa, polcovnice, atunci dracu te duce, se vede, şi la bune...
Întîi te dă pe la bune, ca să te spurce, şi pe urmă ştie el unde te duce.
— Da dumneata de unde ştii ?
— Asta nu-i treaba ta, a răspuns bătrînul ; asta-i altă căciulă".

Cititor de poveşti şi anecdote orientale, Caragiale a tradus din *O mie şi una de nopţi*, versiunea Galland, sub titlul *Abu-Hassan*, basmul *Adormitul trezit*, iar pe marginea *Sottisierului lui Nastratin Hogea*, tălmăcit de J. A. Decourdemanche a compus anecdote, precum savuroasa *Pastramă trufanda* (1909).

Scanned with CamScanner

Nuvela *Kir Ianulea* (1909) este o repovestire a lui *Belfegor arcidiavolo* de Machiavelli, dar acțiunea localizată în Bucureștiul din vremea domnitorului Mavrogheni, la sfîrșitul secolului al XVIII-lea. Belfegor-Aghiuță se însoară cu Acriviţa, fata mai mare a toptangiului Hagi-Cănuță, și după cîteva luni ajunge mofluz, falit. Dialogurile, notînd atmosfera și culoarea locală, sînt de un specific inimitabil :

„— Ascultă-mă Acriviță ! nu-ți dau voie, mă-nțelegi, să mai zici o vorbă măcar despre o femeie care — poți spune dumneata toate murdăriile ce-ți trec prin gîndul dumitale ! — este mai cumsecade ca dumneata ; că dumneata ești, mă-nțelegi, mai îndrăcită decît talpa iadului, și oricît de blajin să fie omul, îl scoți din toate răbdările ! Să taci din gură, scorpie nebună, că pui de te leagă și te trimit la balamuc, mă-nțelegi !...

— Săriți, săriți, oameni buni ! că mă omoară păgînul, arvanitul !... Mă bați, ai ? după ce rîzi de casa și de cinstea mea, hoțule și pehlivanule !... Dacă te-ai îmbătat și ai poftă de bătut, du-te de-ți bate țiitoarele de pîn fundul mahalalelor, pe care le-ndopi cu pumnii de lire și-n casă te calicești pînă la lescaie, rîtane !... Da pe mine să mă bați, pe mine, mă ! spurcăciune de bădăran ?... pe mine, fata lui Hagi Cănuță, să-ndrăznești să mă bați, păcătosule, janghinosule și rîiosule !?... stăi tu, că te-nvăț eu pe tine, cenghenè turcească !“

Și în *Calul dracului*, poveste de sursă folclorică, dialogul dintre fata de împărat prefăcută în babă și Prichindel, primit în gazdă sub învelitoarea ei, e plin de culoare și de subînțelesuri. Baba vrea să se plimbe pe jos, flăcăul, călare :

„— Uite mă ! Tu ești cam țîcnit pe semne... Da' un' să-ți găsesc cal acușica !... Ce, acilea sînt grajdurile lu tat-tău, să bați numa-n palme și să-ți vie bidiviul gata la scară ?... Îmi pare rău de boiul tău... !

— Păi, eu „cal“ am zis ?... am zis „călare“.

— Adicătele, cum vine vorba asta ?

— Și mie îmi pare rău de dumneata, că-mi spuseși adineauri că știi multe și le înțelegi pe toate, și atîta lucru, bag seama, nu pricepi...“

În fine, baba se pune piuă și Prichindel îi sare în spate, ceea ce autorul, ca și Creangă, arată doar prin onomatopei.

Întocmai ca în *Moş Nichifor coţcariul*, cei doi se opresc ca să asculte un glas de privighetoare. Urmează apoi acest schimb de cuvinte tipic caragialesc :

„— Îţi pare rău că ţi-ai pierdut somnul pentru o plimbare ?
— Ei aşi !
— Hai-nainte !“

Moralist, preocupat de caracterologie, în schiţe, unde e creator de tipuri nu mai puţin diverse ca în teatru, în povestiri Caragiale amestecă realul cu imaginarul, punînd în valoare virtuţile anecdotei prin exploatarea echivocului.

Scanned with CamScanner

POEZIA LUI GEORGE COȘBUC

Afirmația unor crtici și istorici literari că George Coșbuc a scos poezia românească la sfîrșitul secolului trecut din impasul epigonic și decadent ivit după amuțirea lirei lui Eminescu este, după părerea noastră, în cea mai mare parte contestabilă.

Să analizăm puțin lucrurile. Coșbuc începe să scrie și să se facă cunoscut mai întîi într-un cerc foarte restrîns, în 1883, în revista manuscrisă *Muza someșană*, foaia societății „Virtus Romana Rediviva". Dintr-un număr de peste 50 de încercări originale și traduceri (după Heine, Bodenstedt, Rückert, Freiligrath) nici una n-a fost reținută de poetul însuși în culegerile ulterioare, nici nu prezintă vreun interes. Colaborarea dintre 1884 și 1889 de la *Tribuna* și *Familia*, însumînd peste o sută de poezii, a creat poetului o faimă mai de grabă rea, de versificator interminabil, pe nu importă ce temă și numai în mică măsură original (de obicei Coșbuc publică legende, povești poporale, basme, anecdote, snoave satirice, balade, cîntece, o serenadă „compusă după termometru", interpretări din Kosegarten și Langbein, niște așa-zise „anacreontice", o prelucrare „din spaniolește", alta cu subiect albanez). Acest Coșbuc semifolcloric din perioada începuturilor nu se ridica pe deasupra versificatorilor epocii (să nu uităm că la această dată mai trăia chiar Vasile Alecsandri) și în niciun caz nu i s-ar putea concede rolul unui șef al noii promoții. Adevăratul Coșbuc

începe să se definească din 1889 cu *Nunta Zamfirei*, care atrage atenţia lui Titu Maiorescu şi, bine înţeles, o dată cu apariţia volumului *Balade şi idile* în 1893, urmată peste trei ani de *Fire de tort*. În 1897 Gherea publică în cel de al treilea volum al studiilor sale critice mica monografie *Poetul ţărănimii*, popularizînd măestria poetului în zugrăvirea mediului rural şi a lumii de la ţară, după ce însă, cu şapte ani mai înainte, prezentase tot atît de elogios pe Alexandru Vlahuţă. Datorită lui Gherea, Vlahuţă şi Coşbuc devin poeţii reprezentativi ai epocii, unul ca epigon al lui Eminescu (ceea ce Gherea n-a observat), altul ca promotor al unei alte concepţii asupra existenţei. Deşi Maiorescu şi-a retras girul acordat lui Coşbuc cînd acesta a publicat poezia *Noi vrem pămînt* (1894), ideile sale cu privire la viitorul poeziei româneşti nu diferă acum de acelea ale lui Gherea, împreună cu care ignoră pe Macedonski, atît pe cel din *Poezii* (1882) cît şi pe cel din *Excelsior* (1895). În vădit regres după 1900 cu *Ziarul unui pierde vară* (1902) şi *Cîntece de vitejie* (1904), Coşbuc e foarte serios concurat în opinia lui Maiorescu de Octavian Goga, totuşi continuă să deţină împreună cu Vlahuţă întîiul rang printre poeţi, chiar după ce Macedonski lansează în 1912 ale sale *Flori sacre*. Nici Şt. O. Iosif, nici Dimitrie Anghel, poeţi cel puţin egali, dacă nu superiori lui Vlahuţă şi Coşbuc (Iosif e superior măcar lui Vlahuţă), ca să nu mai vorbim de Macedonski, n-au întrecut în contemporaneitate prestigiul lui Coşbuc, rămas şi astăzi în mentalitatea multora cel mai mare poet român după Eminescu pînă la Tudor Arghezi. Cel dintîi care a revizuit această părere, restituind în drepturile lor pe Macedonski şi Goga, este G. Călinescu. Ceea ce nu înseamnă că George Coşbuc e un poet fără merite.

Coşbuc îşi propusese să scrie, după cum mărturiseşte singur, „un ciclu de poeme cu subiecte luate din poveştile poporului“ şi să le dea apoi „unitate şi extensiune de epopee“. Prefaţa la acest ciclu, *Atque nos*, anticipată doar de poveştile *Filozofii şi plugarii*, *Blestem de mamă* şi

Pe pămîntul turcului, a publicat-o în 1886 în *Tribuna* și sună ca *Epigonii* lui Eminescu :

> Oh, îmi place mult povestea, căci poporul se descrie
> Singur el pe sine însuși în povești — și-mi place mie
> S-ascult pe popor, ca astfel să observ cum s-a descris ;
> Ascultîndu-l, fără voie parcă mă cuprinde-un vis...

Au urmat *Fata craiului din cetini*, *Draga mamei*, *Dragoste păcurărească* (1886), *Fulger*, *Brîul Cosînzenei*, *Izvor de apă vie*, *Tulnic și Lioara* (1887), *Teotolinda*, *Rodovica*, *Ceas-Rău*, *La logodnă*, *Crăiasa zînelor* (1883), *Rada*, *Minioasa*, *Numai una*, *Fata morarului*, *Nunta Zamfirei*, *Un Pipăruș modern*, *Pipăruș-Viteaz*, *Nu te-ai priceput*, *Cetină dalbă* (1889), *La oglindă* (1890), *Pe lîngă boi*, *Nu-i ca ea*, *Rea de plată* (1891), *Noapte de vară* (1892), *La pîrîu*, *Spînul*, *Costea*, *Dușmancele*, *Moartea lui Fulger* (1893) etc.

Observînd că din cauza diversității subiectelor și personajelor, cît și din cauza metrelor deosebite în care compusese aceste legende din popor, era imposibil să dea o unitate ciclului, Coșbuc n-a reținut în *Balade și idile* decît unele fragmente, în deosebi pe cele care tratau evenimente capitale ori tipice din viața satului, putînd trăi și independent.

Cititorul saturat de exemplele curente poate găsi oarecare satisfacții în piesele mai puțin banalizate de manuale, precum în snoava *Pe pămîntul turcului*, în care Veronica, descoperind în podul casei un drumar mult căutat, invocă, simulînd spaima, toți sfinții, într-o savuroasă enumerație ardelenească :

> Sfinte Iacob și Procopi ! Mare mucenic Profim,
> Și toți sfinții din biserici, pe care îi blagoslovim !
> Sfinte Filip cu ciaslovul, sfinte arhanghel Gavrilă,
> Tălălău, Maxim, Pâncrate, Avacum și Ezechilă,
> Cuvioasă Paraschivă, sfinți apostoli, mucenici...

La fel de autentic este transcris stilistic necazul Veronicăi, cînd aceasta află că drumarul din pod care-i pro-

Scanned with CamScanner

misese s-o ducă „pe pământul turcului", în țara lui Pierde-Vară, nu era decît bărbatul ei travestit în Constantin :

Bată-l stelele și luna și blestemul meu să-l bată !
N-aibă-n lume bucurie nici de mamă, nici de tată.
Vai, ucigă-l sfînta cruce, ce rău m-a batjocorit,
M-a purtat pe cîte coaste și la capăt a fugit !
Am bătut, oh, numai calea mînzului ! Șperlă și pară
M-a făcut de rîs în lume, de batjocură la țară !...

Coșbuc narează mai ales în stil burlesc, ca în *Țiganiada* lui Budai-Deleanu și în epopeele comice italiene. Snoava postumă *Dric de teleguță* e o *Secchia rapita.* Avacom Rug a lui Pahuță a cioplit un dric de teleagă pe care nevastă-sa, Safta, nu vrea să-l laude. Avacom se-nfurie și-o bate măr, Safta merge la popa Pompiliu Spic, acesta probozește pe Avacum, dar băgînd de seamă că nici Tildi, preoteasa, n-ar lăuda un dric cioplit de el, îi aplică aceeași corecție ca și reclamantei, poetul folosind iarăși procedeul enumerației :

„Ori o tabără de draci !"
Răgnește Spic, și-n trei clipite
Un protocol de exhibite
Navală dă spre Paul de Kock,
Și-n cap la Tildi zbor pe loc
Ulcele, blide, cărți, potcoave,
Psaltiri, Mineie și Ciasloave
Și fuse, gheme — oh, mă rog,
Pompiliu Spic e teolog
Și știe, chiar în mod ironic,
Puterea dreptului canonic :
La pumni e Spic mai bun artist,
Decît la Psalmi din Acaftist.

Docentul Pahon Pricopi, „cantor loci", raportează întîmplarea soției sale Clara. Aceasta ia apărarea Saftei și a preotesei, irită pe Pahon și suportă și ea o pedagogie după toate regulele fiindcă, la mînie, cantorul uită numai bon-tonul nu și „metodele lui Pestalozzi". De la cantor vrajba se întinde apoi în tot satul.

Scanned with CamScanner

Păruiala pe care o încasează eroul buf Achim Cotor; un fel de Beșcherea Iștoc, de la Circ Ciolan și Savinca; femeia care l-a părăsit, e relatată în parodia *Un Pipăruș modern* cu aceeași jovialitate, poetul enumerînd, ca un alt Creangă în materie de lucruri casnice, toate obiectele din mediul domestic :

Și-l bat cu mături perste gură,
Și-n fel și formă mi-l întind
Și-l ciuciură și-l trag și-l pișcă,
Prin păr îi găuresc morișcă,
De nas cu clește roși îl prind
Și-l opăresc și-l bat cu napul,
Și-i sparg cu laboșele capul.

Pare ciudat că această parodie a fost publicată nu înainte, ci după *Nunta Zamfirei*, așadar în stadiul cel mai avansat al baladelor, cînd poetul era în deplinătatea forțelor sale artistice. Coșbuc versifica ușor, avea, putem spune, un geniu al ritmului, de unde și un aspect mecanic al stihurilor lui, o anume monotonie prozodică în poemele cele mai lucrate.

Cînd nu e burlesc, epicul lui Coșbuc e cu totul superficial, copleșit de lirism, însă, cum s-a observat, de un lirism special, constînd adică din reprezentări ale unor ceremonii și mișcări canonizate, ritualice. Balada lui Coșbuc e, mai mult decît o povestire, un poem coregrafic ca *ballata* italiană. *Nunta Zamfirei* este astfel o reprezentare a respectivei ceremonii cu admirabila intuiție a momentului horei, văzut sub raport pictural în maniera unui Th. Aman :

Și-n vremea cît s-au cununat
S-a-ntins poporul adunat
Să joace-n drum după tilinci
Feciori la zece fete, cinci,
Cu zdrăngăneii la opinci
Ca-n port de sat.

Trei paşi la stînga linişor
Şi alţi trei paşi la dreapta lor :
Se prind de mîni şi se desprind
Se-adună-n cerc şi iar se-ntind
Şi bat pămîntul tropotind
În tact uşor.

Este semnificativ că în acelaşi ritm sînt evocate şi hora în tactul ei punctat de zornăitul clopoţeilor şi ceremonialul sumbru al înmormîntării în sunet de clopote în *Moartea lui Fulger* :

Şi popi, şirag, cădelniţînd
Citeau ectenii de comînd —
Şi clopote, şi plîns şi vai.
Şi-oştenii-n şir şi pas de cai,
Şi sfetnici şi feciori de crai
Şi nat de rînd.

Cadenţa egală convine de asemenea cuvintelor bătrînului Sfetnic de esenţă şi rezonanţă gnomică („Nu cerceta aceste legi / Că eşti nebun cînd le-nţelegi ! / Din codru rupi o rămurea, / Ce-i pasă codrului de ea ! / Ce-i pasă unei lumi întregi / De moartea mea !"), găsite de Coşbuc prin 1882 într-un anume Jung pentru care viaţa valora „nici mai mult nici mai puţin decît urma ce-o lasă o pasăre în aer sau ca urma ce-o lasă un peşte în apă". Cu toate că ultimul vers, înjumătăţit, întrerupe strofele ca un zăvor (care făcea, zice-se, hazul lui Caragiale şi al actorului Iancu Brezeanu), Coşbuc are simţul armoniilor imitative şi aliteraţiile îi vin spontan sub condei („Şi-adînc din bubuitul frînt / Al bulgărilor de pămînt ; / Şi-n creasta coifului înalt / Prin vulturi vîntul viu vuia ; Văzui prin văi al verii dulce vînt".).

Că, din asemenea compuneri, mai curînd poeme-spectacol, ar fi ieşit o epopee, autorul însuşi a avut temei să se îndoiască. Alte balade care au contribuit nu puţin la reputaţia lui Coşbuc, constituind chiar specificul său, sînt traduceri sau, în cel mai bun caz, prelucrări precum : *Fatma* (după „Haidé" de Endrödy Sándor), *Rugămintea din urmă* (după „Testament" de Lermontov), *Trei doamne*,

și toți trei (după „An Anfrag“ de Karl Stieler), *El Zorab* (după „Die Perle der Wüste de Mar. Graf von Strachwitz), *Toți sfinții* (după „King Witlaf's Drinkinhorn“ de Longfellow), *Fragment* niște stanțe de poetul indian Amaru), *Popasul țiganilor*, după „Zigeunerleben“ de Geibel), *Nedumerire* (după Adolf Strodtmann). Parodiile lui Topîrceanu și ale altora la unele din aceste poezii sînt tot atît de izbutite ca și „originalele“ lui Coșbuc. Multe alte poeme trădează prelucrarea, deși izvoarele nu au fost încă descoperite (de pildă în cazul poeziilor *Puntea lui Rumi, Zobàil, Regina ostrogoților, Lordul John, Jertfele împăcării, Strengarii de pe Cynthus, Castelanul, Profeție, Gramatica și medicul, Atletul din Argos, Teotolinda, Dr. Juris, Romanță*).

Romantismului adesea tenebros al baladelor îi corespunde în idile un clasicism arcadic, învecinat cu barocul secolului al XVIII-lea, cu stilul comediilor lui Marivaux, cum a observat cu finețe G. Călinescu. Talentul poetului stă desigur și în percepția sufletului pur, naiv, dar și în notația capriciilor, toanelor feminine sau a imputărilor provocate de micile răutăți ale îndrăgostiților însoțite pe loc de remușcări și regrete, prezentate de obicei în scurte scene dialogate, ca în *Spinul* :

Cu ochii-nchiși și strînși de tot
Ea de dureri izbea piciorul
„Ah, lasă-mă că nu mai pot !“
„Fricoasă ești“, — „Da ! Te-aș vedea !
Fricoasă, eu ? Așa e frica ?
N-ai milă de durerea mea !
Nu-ți pasă !“ — „Da ! Ca de nimica !
Ba-mi pasă mult, că eu n-aș vrea
Să-mi fie șchioapă nevestica !

La fîntînă (loc rustic de întîlnire al îndrăgostiților) o fată ispitește pe un flăcău incitîndu-l, potolindu-l și iarăși incitîndu-l :

Nu-ți plac ochii verzi ? Ei, iacă !
Uite-ai mei ! Nu te uita
Preă cu dor, că pot să-ți placă !

O, sînt tineri zeci și sute
Cari ar vrea să mi-i sărute
Și eu ba !

Hoțule, Te uiți la mine ;
Știu eu ce gîndești acum,
Că de-aceea ți-e rușine —
Eu d-aș fi flăcău o dată
Nu m-aș rușina de-o fată
Nicidecum.

Iacă... stau pe la fîntînă !
Dă-mi cîrligul... Aoleu
Nu mă strînge-așa de mînă !
Nu m-ai strîns ? Și-ți vine-a plînge ?
Haid degrabă și mă strînge,
Că eu vreu.

Capodopera acestor jocuri ale iubirii și întîmplării este poemul *Dragoste-n-vrăjbită*. Simina iubește pe Lisandru și e geloasă pe Lina, o prietenă. Lisandru, conștient că e iubit, se preface că ignoră motivul pentru care Simina s-a supărat și-i cere un măr, apoi două, apoi trei. Simina își descheie cămașa și invită pe Lisandru să-și ia singur un măr, sau două, sau chiar trei, deși ar fi vrut să dea unul Linei. Lisandru se oferă să întîlnească el pe Lina spre a-i da mărul, Simina se opune pretinzînd că i-a făcut darul lui nu ei, Lisandru dă asigurări că va face darul ca din partea lui etc. Lipsa oricărui convenționalism și simplitatea compoziției fac farmecul mai tuturor idilelor lui Coșbuc. (*Mînioasă, Nu te-ai priceput !, Rea de plată, Pe lîngă boi, Rada, La oglindă, De pe deal, Supțirica din vecini, Numai una, La pîrîu, Scara*).

Voioșia lui Coșbuc are însă și un revers trist, în viață fericirea alternînd cu suferința. Pe nesimțite idila se preface în trenos sau chiar în bocet, într-o jelanie sfîșietoare, intonată ca o melodie litanică de înțeles misterios, obscur ca în *Cîntecul fusului*, conținînd o simbolistică stranie a crizei erotice juvenile :

Eu mi-am făcut un cîntec
Stînd singură-n iatac —
Eu mi-am făcut un cîntec

Și n-aș fi vrut să-l fac.
Dar fusul e de vină
Că se-nvîrtea mereu
Și ce-mi cînta nainte
Cîntam în urmă eu.

De-atunci îl cînt într-una
Că-mi vine așa nevrînd ;
De-aș face orice-aș face
Nu pot să-l scot din gînd.
Îl cînt torcînd la vatră
Și-l cînt mergînd pe drum
Și nu pricep ce-i asta
Și nu știu, biata, cum ?

Dar fusul e de vină
Că se-nvîrtea mereu
Și el cînta un cîntec
Și-l știu de-atunci și eu !
Și-ncet ce trece viața
Cînd n-ai nici un noroc —
Mai iute dac-ar trece,
De-ar sta mai bine-n loc.

Poemul ar fi putut fi intitulat geneza cîntecului, care, ca în poezia populară și în romanțele lui Eminescu, se naște din același inefabil nenoroc. Există dar inefabil la George Coșbuc ! Nu-i de mirare că o poezie ca *Toamna* prevestește înfiorările simboliste autumnale ale lui Bacovia :

Toamna tîrziu,
În noaptea cu lună,
Cum vîjîie codru
Și geme, și sună...

scrie Coșbuc, iar Bacovia repetă în *Furtună* :

Prin codrii Bacăului
Vîjîie vîntul
Și-ntunecă lumea
Un cer ca pămîntul —
Și codru pe codru,
Se umple de clocot,
Iar toamna în hohot,
Îe cîntă prohodul...

Toamna şi o imagine dintr-o poezie înfăţişînd trenul :

Un balaur cît un munte
Vine-nviforat ca vîntul
Cu o sută de picioare, —
Cu mugiri şuierătoare,

cam în maniera Carducci :

Un bello e orribile
Mostro si sferra,
Corre gli oceani,
Corre la terra...

sînt noutăţile maxime la care ajunge Coşbuc, poet de inspiraţie şi tehnică veche, impersonală, clasică. Clasicii mitologizau, Coşbuc umanizează natura personificînd, zugrăvind totul antropomorfic. *Prahova, Doina, Seara* sînt, cu toate frumuseţile de detaliu, prea făcute, artificiale. Prahova e o copilă sălbatică, cu flori de crîng în coşiţă, care aleargă sprinţară la vale, însă (exagerări prolixe !) se sperie de tren, se închină la o mînăstire şi merge la întîlnire cu mirele ei, Teleajenul. Doina e şi ea o copilă ce plînge necontenit, însoţind cu jalea-i fetele la izvor, cătanele la oaste, pe iobagi la muncă şi pe haiduci în codru. În fine Seara e tot o copilă ce se uită cu jale la flăcăul-soare, apoi, despletindu-şi părul negru şi bogat, se înalţă spre cer, înlocuită de întuneric.

Concertul primăverii descinde din Alecsandri şi prevesteşte întrucîtva rapsodiile lui Topîrceanu. Copiii se amuză, criticul nu-şi poate stăpîni un sentiment de stînjenire în faţa atîtor maşinării poetice. Cucul cîntă din flaut, mierla din nai, graurii sînt soprani şi altişti, turturelele tenori, gaiţele emit sunete aducătoare de ploaie, gheunoaia bate tactul, pitpalacii şi cintezoii ţin hangul cu cobza, fluierele şi cimpoiul, grangurii au un taraf, sturzii cîntă din tilinci.

Şi în *Nunta în codru* de astă dată punctul de plecare fiind în *Călin* de Eminescu, păsările au însuşiri omeneşti. Prepeliţa cheamă c-un colac şi-un băţ lumea la nuntă, sturzul e mire, mierla mireasă gătită cu cizme de Ţari-

grad, păunul face oficiul de nun, gaița de nună, ciocîrlanul e preot. O coțofană și un cîrstei sînt druscele miresii, pitpalacul e dascăl în strană, graurul cădelnițează. Socrul mare, pițigoiul, sare tot timpul, șoimul ridică un steag pe casă, gheonoaia prinde flori în cuie, presurile fac friptura furate de sticleți, corbul taie feliile în blide, cintezoii servesc, rîndunele deretică, cucul toarnă în pahare, buhaiul cîntă din cobză, mierla șuieră din nai, cioara din cimpoi, pitulicea la vioară, bufnița la drîmbă. Codobaturile aranjează locul pentru horă, porumbeii joacă sîrba, cîrsteii invită la dans o rățușcă, barza joacă într-un picior, sitarul se ceartă cu găinușa. Poetul de față bea vin din coji de alună și aruncă cu căciula-n cîini. Astfel de alegorii ce s-ar putea lungi la infinit sfîrșesc în curată bufonerie.

Mai izbutit de cît concertul păsărilor e notat murmurul apelor și freamătul plopilor care acompaniază cîntecul de jale al fetei înșelate (*Fata morarului*) :

Sub plopii rari apele sună
Și plopii rari vîjîie-n vînt,
Iar roata se-nvîrte nebună !
Eu stau la covată și cînt.
Dar singură nu știu ce cînt.
Și-n ochii mei lacrimi s-adună

Atent, în genere, la mecanica elementară a instinctelor și la peisajul exterior, Coșbuc n-are, ca Eminescu sau ca Blaga mai tîrziu, fior metafizic și perspective cosmice, poezia lui nu e poezie de cunoaștere metaforică a universului, nu atinge nicăieri marginile sublimului. Extazul, euforiile se reduc la simple exclamații (*Vara*, *Faptul zilei*) :

Cît de frumoasă te-ai gătit
Naturo, tu ! Ca o virgină
Cu umblet drag, cu chip iubit !
Aș vrea să plîng de fericit
Că simt suflarea ta divină,
Că pot să văd ce-ai plăsmuit !

Sînt toate-ale tale, tu Soare !
Făptură tu dînd dimineții,
Ești singur ființa vieții
Și-ai lumii altar.

Curios ! Acest om de constituție delicată, timid și discret, îmbătrînit înainte de vreme și care a murit la 52 de ani, doborît de accidentul fatal al unicului său fiu Alexandru, era înzestrat cu o remarcabilă energie retorică de *poeta vates*, în linia lui Andrei Mureșanu, ridicată la cea mai înaltă expresie de Octavian Goga. Poeziile *Un cîntec barbar, Decebal către popor, Ex ossibus ultor, In opressores, Noi vrem pămînt !* datînd toate din 1893 și *Pentru libertate* din 1903 dau glas revoltei împotriva asupririi naționale și sociale, păstrîndu-și valoarea artistică și după încetarea revendicărilor, ca documente ale demnității unui popor ce nu suportă subjugarea, începînd cu aborigenii daci, ridicați împotriva romanilor *(Un cîntec barbar)* :

Voi lași dătători de porunci
Mai rîdeți ! Nevolnică turmă,
Mai rîdeți, că-i rîsul din urmă !
S-apropie ziua ! Și-atunci
Vedea-veți, sălbateci barbari,
Cîmpiile voastre-necate
De vuietul multor armate,
Ca vulturul apelor mari —
Veni-vom ca-n ziua de-apoi ;
Va plînge cu hohote zarea
De cară, de cai, de strigarea
Mulțimii pornite spre voi !

Decebal e reprezentantul acelui neam de viteji pentru care fericirea stă în jertfa supremă pe cîmpul de luptă *(Decebal către popor)* :

Viața asta-i bun pierdut
Cînd n-o trăiești cum ai fi vrut !
Și-acum ar vrea un neam călău
S-arunce jug în gîtul tău ;
E rău destul că ne-am născut,
Mai vrem și-al doilea rău ?

Cine a smuls averea mișeilor și puterea tiranilor, ca Horia, nu piere niciodată, renaște răzbunător din propriile-i oseminte, „ex ossibus ultor", cum sună un vers de Virgiliu interpretat de Coșbuc.

In opressores este un îndemn la răscoală din vremea mișcării memorandiste din Transilvania, spus fără înconjur (*„Prindeți ce vă cade-n mîini /, Și-i loviți la mir români, / Că-i la voi acasă"*), în același ton încărcat de amenințări din *Noi vrem pămînt*, — poezie a lui Coșbuc cu cel mai mare ecou în țară și peste hotare (tradusă în două publicații franceze : *L'Enclos* și *L'Etoile socialiste* în 1895, în spaniolă în ziarul *El despertar* de Jose Prat în 1896, în maghiară în 1900 de Kacziany, în rusă în 1958). Mai ales în preajma marilor răscoale țărănești din 1907, *Noi vrem pămînt !* a fost folosită ca manifest, rostită în cor :

N-avem puteri și chip de-acum
Să mai trăim cerșind mereu,
Că prea ne schingiuesc cum vreu
Stăpînii luați din drum !
Să nu dea Dumnezeu cel sfînt,
Să vrem noi sînge, nu pămînt !
Cînd nu vom mai putea răbda.
Cînd foamea ne va răscula,
Hristoși să fiți, nu veți scăpa
Nici în mormînt !

Merită în fine a fi citată profeția dezrobirii Transilvaniei făcută de Coșbuc în 1903, în poemul *Pentru libertate*, o dată cu aspra condamnare a monstruosului regim dualist :

Lumile-au văzut mirate
Cît de mult iubirăți voi
Șuierul de bici ce bate
Făr de milă oameni goi ?
Dar și pentru noi rămîne
Timp — ah, cine poate ști ?
Șuierul acesta, mîne,
Cîntul lui Tirteu va fi !

Limba lui Coșbuc conține unele elemente regionale, deși încă de la începutul activității sale poetul dădea în

deriziune *Un exemplu* de grai rumânesc de prin părţile Ardealului de miazănoapte, în versuri parodice :

Alduit o fo vileagul în celi vremuri bătrîneşti,
Cînd gîndeşti la el cu chedve aşa fain te reveneşti.
Trai în slobod, gălbănaşul plin de buză, trai cu hasnă,
Azi şuşag, porţi, zăloage, cheltuieli, muncă şi caznă !
Dar să vezi felebarate c-azi şi portu-i prefăcut
Chiar cătana nu vrea coardă, nici ciacău pe cap mai mult
Şi bocancii par cisîguri pentru el prea rongiuite :
Optă toate-s azi sub soare pustuşagului hernite,
Mai demult pentru cătană ogaş nu se-ngăduia,
De buctai în o năpaste minteni îţi ştălăluia
Ştroh cu ştochaus ca pe-o slugă de ţîcniai ca un dulău,
Căci namnea un boactăr paza să nu ieşi din cobîrlău.

Cu timpul, cuvintele regionale precum *ciorobor, şod, găzdac, modru, sămădaş, struţ, şluc, pult, rocoină, borească, opreag, boscoane, cărunjea, pletenci, vergel, căplăug, turduluc, plaz, posuş* dispar şi numai arareori ne mai întîmpină provincialisme ca *treasc, nat, săhăidac, rădan, ort.*

O simplificare intervine şi în onomastica eroilor. De unde la început apăreau Vîjul, Saveta, Rodovica, Nandru, Achim Cotor al lui Ignat, Savinca lui Mihai Terinte, Cîrc Ciolan, nepot al lui Pavel Drug al lui Răchită şi o sumedenie de împăraţi (Tabără, Crai-Încetinat, Vultur, Singer, Trăsnet, Volbură, Negru, Pajură, Cetină, Voinic-Zorilă, Grangur, Trandafir, Stîlpeş, Ţinteş, Furtună), mai tîrziu avem numai cîteva nume obişnuite ca Lisandru.

Metaforele lui Coşbuc sînt puţine şi rareori nimerite. Pămîntul e *„multul rotund“*, trupul e *„viul cald al formelor rotunde“*, cămaşa e *„albul tort“*, oamenii de la pădure *„mîndrii codrului păuni“*, sîngele iarăşi *„viul“*, care se scurge din carne. Comparaţiile suferă din lipsa de concreteţă şi sugestie. Luna e gînditoare *„ca o frunte de poet“*, sînii rotunzi *„ca un cap de mac“*, norul *„ca o taină călătoare“*, copiii fac gură *„ca roata morii“*, rîul curge *„tocmai cum pe draga mea o încinge brîul“*, buciumul sună *„ca un psalm în vînt“*,

Epitetele lipsesc sau sînt prea banale : umblet *drag*, chip *iubit*.

Procedeele cele mai caracteristice ale poetului sînt elipsa și repetiția (Repetiții : El, cel mai drag / El a venit / Dintr-un afund de răsărit ; Am stat la roata morii / Și roata umblă des / Și roata morii cîntă ; Ah, seara numai, seara ; Eu cînt tot un cîntec de-aseară / Și-așa mi-e de silă să-l cînt, / Și-l tac, dar nevrînd îl cînt iară ; Dormi mamă, dormi draga mea mamă, / Să nu-ntrebi de ce nu dorm eu ; Obrazul ascuns sub năframă / E martur păcatului meu, / E martur amarului meu ; Iar ele rîd și rîd șirete ; Treceau bărbați, treceau femei, / Soldați treceau făcînd paradă ; Dă-mi bani pe cal că sînt sărac / Dă-mi bani ! Dacă-l găsești pe plac, / Dă-mi numai cît socoți ; Ea mergea căpșuni s-adune, / Fragi s-adune, Pieptul plin cu mîna-l ține / Strîns îl ține ; Eu o chem și-i spun de toate, / Multe toate ; Stînd așa, un braț ridică, / Blînd ridică ; Ploaia cade-n repezi picuri, repezi fulgerile cad ; N-ai glas de vifor, să jelești : / N-ai mîini de fier ca fier să frîngi / N-ai mări de lacrimi, mări să plîngi ; Voi ce-aveți îngropat aici ? / Voi grîu ? Dar noi strămoși și tați. / Noi mame și surori și frați.“ Elipse : La tot rădvanul patru cai / Ba patru sori ; Sosit era bătrînul Grui... / Și alții, Doamne ! Drag alint / De trupuri prinse-n mărgărint ! / Ce fete dragi ! Dar ce comori / Pe rochii lungi țesute-n flori ; Ți-l duc eu ! — Cum ? — Pe plată ! ; Jos din cui acum oglindă !).

Poet obiectiv, Coșbuc se referă numai prin excepție la propriu-i eu. Cea mai reușită autodefiniție și-a dat-o în *Povestea cîntării* din *Ziarul unui pierde-vară* :

Ascult cum își freamătă cîntul
Pădurea, pîrîul și vîntul ;
E cerul al meu și pămîntul,
Și cînt, ca și ele, și eu.
În urmă-mi popoarele cîntă
Cîntări de la mine-nvățate :
Și tot ce e-n sufletul meu
E-n sufletul lumii mirate.

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI

Născut la 31 decembrie 1868 în Tîrgoviște, I. Al. Brătescu-Voinești se situează ca prozator în descendența lui Caragiale, contemporan cu Duiliu Zamfirescu și cu Delavrancea, mergînd un timp paralel cu Mihail Sadoveanu și prefigurînd printr-o anume latură a operei sale romanul citadin al lui Camil Petrescu. Originea îl deosebește de Caragiale și-l apropie de generația scriitorilor dinainte de revoluția de la 1848, reprezentată în Muntenia de Eliade și în Moldova mai ales de C. Negruzzi. Tîrgovișteanul Eliade din *Dispozițiile și încercările mele de poezie*, teoreticianul echilibrului între antiteze, al regenerațiunii poporului român și al paralelismului dintre dialectul român și cel italian, Negruzzi din *Cum am învățat românește*, din scrisori și din *Vînătorul bun sau meșteșugul de a nu-ți fi urît* se reîntîlnesc în I. Al. Brătescu-Voinești, autor de amintiri, de considerații filozofico-politice și de eseuri filologice (*Originea neamului românesc și a limbii noastre*, 1943). Bunicul scriitorului, pitarul Ncolae-Brătescu-Voinești, fusese moșier, bunica, Luxița Porfirogheni, cobora din neamul unui Udrea, ctitor de biserici. Bunica în special ar fi fost o femeie cultă, cunoscînd limbile franceză, germană și greacă și comentînd *Dialogurile* lui Platon. Mama scriitorului era fiica lui Ion Voinescu I, fost membru al Asociației literare din 1845, prefect al poliției Capitalei în 1848, aghiotant al lui vodă Știrbey, profesor de tactică și strategie la școala militară, tradu-

Scanned with CamScanner

cător, zice-se, din Mme de Staël *(Corinna sau Italia)* și Molière (*Bădăranul boierit*).

Alexandrina Brătescu cînta la pian, Alexandru Brătescu, tatăl, se ocupa cu horticultura, fiind „omul lui Dumnezeu", fire blîndă, dar și cam apatică, ceea ce irita pe expansiva Alexandrina (Saşinka din *Neamul Udreștilor*). În *Scrisorile lui Mișu Gerescu* scriitorul ne mai evocă figura interesantă a lui nenea Antonache, unchiul său, fost căpitan de geniu, care știa să povestească neasemuit executarea mareșalului Ney și să interpreteze roluri shakespeareene (Iago, Othello). Alt unchi absolvise conservatorul din Berlin.

Multe din schițele lui I. Al. Brătescu-Voinești conțin însemnări autobiografice. În *Sîmbăta* (1892) ni se prezintă atmosfera familială din Tîrgoviște. Sîmbăta după amiază, în zi de paraclis, venea popa Costache, „bătrîn ca vremea" și „îndoit ca un 3", cu ochelarii „cîrpiți cu sfoară roșie". Mama se închina, tatăl în odaia de alături își potrivea barba, iar „madama" își vedea de lucrul său. La masă „Prîslea" recita o poezie nemțească, tata povestea un basm. Sosea apoi bunica „nimaia" cu Bijulică în brațe și sprijinindu-se de o fată tînără de la țară, Domnica. Nimaia lua din gelatina pe care madama cerea scuze să și-o încălzească spre hazul tatălui care șoptea bunicii : „orz pe gîște", apoi mama și bunica vorbeau de flori, de pelargonii, ațalii și ținerarii. Urmau cîntece la pianul Pleyel executate de mamă, iar o recitare de Prîslea, în fine un joc de loton între copii, plecarea bunicii, culcarea. Acest „fragment dintr-o scrisoare" publicat în *Convorbiri literare* prevestea un scriitor stăpîn pe mijloacele compoziției, pe alegerea amănuntului semnificativ și pe sobrietatea stilului.

I. Al. Brătescu-Voinești urmă pensionul Cocorăscu din București, se înscrie la Facultatea de medicină și neputînd suporta spectacolul suferinții omenești din spitale trecu la Facultatea de Drept. De la lecturile copilăriei (Bibliothèque rose, la Fontaine, Florian) trecuse în pension la Jules Verne și Victor Hugo, ca student citind

Scanned with CamScanner

pe Dickens, Daudet, Bret Harte *(Le fils prodigue de Mr. Thomson)*, Turgheniev, precum şi pe Brehm *(Tierleben*, 1876—1879, în zece volume) şi Henri Fabre *(Souvenirs entomologiques)*. *Moartea lui Castor* este de asemenea o evocare a mediului familial cu poezia vacanţelor din *Cînele Bălan* de Nicu Gane şi cu tragicul morţii unui cîine bătrîn de vînătoare. Încă de pe acum apare în proza lui I. Al. Brătescu-Voineşti regretul pentru ruinarea neamurilor, pentru dispariţia boierimii feudale vechi, privită de autor cu simpatie de clasă ca şi la Duiliu Zamfirescu.

De fapt scriitorul debutase încă din 1887 cu schiţa *Dolores* în ziarul *România*, în anul următor publicînd versuri în *România liberă*, iar în 1890, în *Convorbiri literare* nişte *Scrisori găsite*. În 1891 publica în revista junimii *Cea din urmă scrisoare*, apoi *Gînduri de spital*, în fine iarăşi versuri, incolore, de imitaţie eminesciană. Maiorescu observase că Brătescu-Voineşti începea cu amintiri, lucru cu care scriitorii de obicei sfîrşesc, indiciu de carenţă a imaginaţiei. Trebuie remarcat totdeodată că nuvelistul se orientează încă de la început înspre lumea morală şi că-şi pune probleme de etică socială, de estetică şi chiar de politică.

Ce fel de gînduri nutrea I. Al. Brătescu-Voineşti pe la 20 de ani se vede bine din nuvela *Inimă de tată*. Citind pe Schopenhauer *(Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde, Die Welt als Wille und Vorstellung)* medicinistul Mişu ajunge la concluzia nihilistă că „puterea mistuitoare a înţelegerii... nimiceşte lucrurile învăţate“ şi că înţelegerea totului duce la „confundarea desăvîrşită a obiectului cu subiectul“, deci la *„nefiinţă“*, de unde zădărnicia tuturor eforturilor omeneşti. Eminescu plecînd de la aceeaşi sursă recomanda ataraxia, liniştea, Brătescu-Voineşti va recomanda şi el, pentru moment, pasivitatea. Mai tîrziu, reluînd ideea de adaptare la mediu, va încerca să fundeze o morală a resemnării, înţeleasă ca rezistenţă, deci mai curînd ca refuz de a se adapta, decît ca adeziune.

Scanned with CamScanner

Colaborarea la *Convorbiri literare* încheiată în 1899 i-a înlesnit o serie de călătorii în străinătate prin solicitudinea lui Titu Maiorescu. Văzu Viena, Parisul, Londra (Muzeul indian, Criterion Theater, India historical spectacle, Earl's Court), Abazzia, Triest, Veneția, Elveția. În 1896 voia să scrie : *Emoțiile unui cîine rătăcit, Un om inutil, Procedeu barbar, Istoria unui nasture, Muzicantul,* cîteva *Biografii, Istoria viitoare a omenirii* (după Darwin și Schopenhauer). În 1903 își aduna pentru prima dată într-un volum de *Schițe și nuvele* activitatea de la *Convorbiri literare,* adăugînd în plus *Din carnetul unui judecător,* apărută mai întîi în *Moftul român* al lui Caragiale și *Neamul Udreștilor,* publicat mai întîi în *Voința Națională* (1903). În 1906 editura „Viața românească" îi retipărește volumul sub titlul *În lumea dreptății* după titlul nuvelei adăugate care a apărut mai întîi în revista de la Iași, iar în 1912 îi publică nuvelele și schițele tipărite cele mai multe în *Viața românească* în volumul intitulat *Întuneric și lumină.* Din volumele ulterioare numai două *(Rătăcire,* 1923 și *Firimituri,* 1929) mai cuprind bucăți literare, cariera scriitorului încheindu-se în 1940 cu un volum de „gînduri-amintiri" : *Din pragul apusului.* Propriu-zis după 1912 nu a mai publicat absolut nimic, nu și-a îmbogățit cu nimic opera din punct de vedere tematic sau stilistic. Cele cîteva volume de eseuri și culegerile de articole de ziar nu fac decît să-i mineze opera literară, aruncînd o umbră asupra omului.

Oarecare excepție face volumul *În slujba păcii* apărut în 1920 și care reia niște scrisori anterioare, publicate în două broșuri în 1914 sub titlul *Politică.* Evident, este lăudabilă condamnarea războiului. Autorul vorbește despre progres („Progresul este partea evoluției pămîntești dorită și înfăptuită de voința conștientă a omului prin care se realizează treptat un minus de durere, un minus de egoism și un plus de putere de cunoaștere"), dar asta numai după ce se înlătură ideea de revoluție și numai după ce se subliniază că evoluția trebuie reglementată de clasele superioare „de sus în jos". În genere Bră-

Scanned with CamScanner

tescu-Voineşti este un evoluţionist spencerian şi apără teoria selecţiei naturale (ca pescar sportiv era încîntat de confesiunile lui Herbert Spencer sau mărturisea a-şi fi perfectat sistemul său filozofic pe marginea rîurilor la pescuit). El ar fi vrut să introducă ca şi Nietzsche o morală a omului tronînd „dincolo de bine şi rău" (jenseits von Gut und Böse), morala omului stăpînit totuşi de o sfîntă nemulţumire („heilige Unzufriedenheit") împotriva prezentului. Numai că Brătescu-Voineşti (aşa rezultă din filozofia sa) consideră că această atitudine de revoltă împotriva „actualului" (astfel numeşte el prezentul) nu trebuie să înceteze niciodată, nici în stadiul cel mai constructiv al evoluţiei. „Adaptarea" ar echivala în acest sens cu o „resemnare", deci cu părăsirea „conştiinţei" şi încetarea progresului. Mai departe e adevărat că „a face ca răul să nu mai fie necesar" este un gest progresist şi că „a lupta nu înseamnă a ucide şi dărîma cu totul munca altuia", dar cel care trebuie să înfăptuiască aceste lucruri nu este, după Brătescu-Voineşti, poporul, ci, suveranul, devenit „şeful suprem al tuturor virtuţilor şi energiilor creatoare". În continuare scriitorul propunea ca eroismul militar să fie înlocuit cu eroismul muncii, ca soldaţii adică să nu se mai instruiască în vederea luptelor, ci să muncească pe marile şantiere. Cu astfel de măsuri crede autorul a putea preîntîmpina viitoarele războaie şi a rezolva problemele postbelice, la ordinea zilei. Nu numai că se ignoră explicaţia ştiinţifică a legilor ce guvernează societatea, dar Brătescu-Voineşti refuză chiar explicaţia economică a fenomenelor sociale, combătînd desigur şi principiul luptei de clasă, redus la formula „egoism de clasă".

Problema inadaptabilităţii pusă adesea în opera literară trebuie reţinută în interpretarea autorului din *În slujba păcii*. De fapt autorul socoteşte inadaptabilitatea ca singura formă, de adaptare la mediu, acceptabilă, deoarece nu înseamnă nici supunere, nici conformism, ci revoltă şi protest. Din punct de vedere literar Brătescu-Voineşti înfăţişează personaje care între conflictul din-

tre ele și lume vor ieși în majoritatea cazurilor învinse, practic însă, scriitorul a știut mai totdeauna să învingă. În momentul căsătoriei poseda o moșie de 956 de pogoane. Plictisit de meseria de magistrat, de avocatură și de politică, s-a ales totuși deputat. Între 1907—1911 și apoi, multă vreme, a fost secretar și președinte al Camerei deputaților, senator și membru al Academiei Române, era primit cu deferență la palat, consultat în chestiuni de stat.

Devenit pescar sportiv, începe o campanie puerilă de protejare a păstrăvilor din rîuri împotriva braconierilor pentru care cerea instituirea unei pedepse de cel puțin zece ani recluziune. A intervenit la rege spre a opri „raclarea" cu năvoadele a lacului Snagov. Amenință cu revolverul pe un maior care trimisese soldați să pescuiască pește cu o sticlă cu var în Cerna. *(Cu undița,* 1933). La *Universul* lui Stelian Popescu susține o regretabilă campanie șovină și de ponegrire a lui Mihail Sadoveanu incitînd la autodafé (vezi broșura *Huliganism?* 1938). Ultima probă de senilitate, de astă dată comică, o dădu cu „eseul" despre *Originea neamului românesc și a limbii române* în care pretinde că romanii sînt de origine traco-geto-dacică și că noi românii, protolatini, am împrumutat limba noastră... latinilor. Moartea a izbăvit la 14 decembrie 1946 opera scriitorului I. Al. Brătescu—Voinești de omul Brătescu—Voinești.

Înrîurirea lui Alexandru Vlahuță (născut în 1858) asupra primelor proze ale lui I. Al. Brătescu-Voinești nu e mică. Poetul fusese între 1879 și 1882 profesor la gimnaziul din Tîrgoviște și închinase orașului un catren reținut de Brătescu-Voinești din *Din pragul Apusului*:

Tîrgoviște măreață, a României fiică,
Și loc de reședință în poale de Carpați,
Nimic nu-ți mai rămîne din gloria antică
Decît țuică de prune, ruine și-avocați.

Întocmai ca Vlahuță, Brătescu-Voinești voia să comenteze întîi „micile drame" ale vieții, să smulgă „din goana

vieții“ cîteva instantanee, să publice fragmente, scrisori, „file rupte“, chiar scurte reportaje. Este interesant totuși că Brătescu-Voinești înțelege arta ca pe un mod specific de cunoaștere, năzuința sa fiind aceea de a pricepe, de a afla rostul acestei lumi :

„Sînt atîtea dureri pe lume — zice el — atîtea nefericiri, atîtea nedreptăți. În fiecare zi, în fiecare ceas, în fiecare clipă, miliarde de ființe se zbuciumă și se trudesc în munci istovitoare ; milioane se întresfîșie pentru cîștigarea unei bucături de mîncare ; milioane se zvîrcolesc și urlă de durere. Cui îi face plăcere ? Cui îi convine ? pe cine satisface existența acestei lumi și oglindirea ei în mințile noastre ? Ce rost, ce sens, ce rațiune de a fi are lumea aceasta ? Aș vrea să știu ! Toate comorile, toată fericirea prezentă și viitoare a mea și alor mei le-aș da pentru această cunoaștere fără de care viața parcă n-ar mai avea nici un preț.“

Încrederea în puterea de cunoaștere a omului, care e la baza oricărei arte realiste, de reflectare a realității, este la Brătescu-Voinești absolută :

„...cunoașterea noastră e, desigur, condiționată de modul de a fi al organismului, simțurilor și rațiunii noastre, dar modul de a fi al organismului, simțurilor și rațiunii noastre e și el condiționat de toată realitatea universului. Noi nu ne-am ales și ne-am făurit simțurile și mintea noastră, și ele nu au existat înaintea lucrurilor. Înainte de ivirea viețuitoarelor și a simțurilor și a minții, a existat o întreagă realitate, care, de la ivirea vieții, treptat-treptat, a început să se reveleze și continuă de a se releva minților...“

Caracteristic pentru speța umană este tocmai dorința de a cuprinde „în această oglindă a conștiinței“ „o cît mai mare parte a lumii pe care trăiește“. Însă cunoașterea nu e lipsită de scop, artistul, care încearcă să pătrundă tainele ce-l înconjoară, nu ar rămîne impasibil față de ceea ce i se revelă, el ia o atitudine, caută a se depăși pe el însuși și contribuie la edificarea semenilor săi.

„Nu, știința nu e o zădărnicie ca toate zădărniciile... Știința e scopul pe care-l urmărește firea întreagă de la începutul începutului, de vreme ce în lungul lanț al viețuitoarelor pînă la om, deosebirea de căpetenie de la una la alta a fost un spor de pricepere... Și între oameni, cine face fala și mîndria și podoaba

omenirii nu sînt cei ce s-au înfruptat cu belșug din bunurile lumești, ci acei care au putut cuprinde în mintea lor o mai mare parte a lumii în care au trăit, — acei care uneori cu prețul vieții lor au căutat să dezvelească tainele lumii... Și nu, arta nu e zădărnicie ca toate zădărniciile. Artistul ajută înfăptuirea sporului de pricepere. Admirația, ori înduioșarea pentru suferințele altora, aduc omului lepădarea de sine, zdrobirea minții de cele prea pămîntești."

De la observarea propriei condiții, Brătescu-Voinești a evoluat repede la scrutarea morală a clasei sale, schițînd chiar procesul de descompunere a vechii boierimi patriarhale, desigur, cu compasiune, sau, cum zice el, cu „înduioșare". Întîiul erou tipic din această categorie este *Pană Trăsnea Sfîntul*. Pană e ultimul supraviețuitor al neamului Trăsnea ce posedase moșia Săndulești, „de mai bine de-o jumătate de plai". Moșia o risipise fratele lui Pană, Ștefan, un detracat care se spînzurase. Rămas cu o mie de galbeni și 9 hectare de pămînt, Pană se făcuse profesor la Tîrgoviște. Se însoară abia la 40 de ani cu o fată de 27 de ani, Eliza Nichita, care-i aduce și ea 3 000 de galbeni. Nu mult după căsătorie, după călătoria de nuntă, Eliza se îmbolnăvește de lingoare, face o perforație și moare. Accidentul zdruncină pe Pană Trăsnea care devine pustnic, „sfînt". El mută mormîntul soției lîngă casă, ridică zaplazurile grădinii și se dedică total cultului soției decedate cultivînd flori în straturi cu inițiala E. Faptul că acest lucru durează pînă la vîrsta de 68 de ani, cînd personajul cade sub obiectivul scriitorului, este desigur puțin obișnuit, totuși nu cu totul nemaiîntîmplat și din punct de vedere psihic nu s-ar putea spune că Pană este un dement. Alienat, adică înstrăinat de comportarea comună a oamenilor normali, într-o măsură, da, căci cei mai mulți uită decesul primei soții și se recăsătoresc. Însă Pană fusese încă de la început un solitar și căsătoria lui tîrzie venise în chip neprevăzut. Pană nu-și modifică însurîndu-se caracterul, iar după moartea soției redevine, în chip firesc, celibatarul de mai înainte. De fapt funcțiile lui de relație s-au eclipsat fiindcă din punct de vedere social, ca reprezen-

tant al unui neam care piere, Pană e un condamnat la ruină. Sociologiceşte ca şi psihologiceşte scriitorul a surprins fenomenul cu multă finețe. Pană este un om caritabil, care neavînd moştenitori, ajută familiile scăpătate, întreține un copil orfan şi donează una din casele sale pentru o şcoală profesională de fete. Dar noroadele care se ridică în oraş, politicienii noi, burghezi, asaltează citadela lui Pană Trăsnea. Profesoara de la şcoala reînființată de el îl consideră incomod şi toarnă leşie pe florile lui. Pană are curajul să riposteze bruscînd-o şi primeşte senin sentința tribunalului, care-l osîndeşte la o lună de închisoare corecțională. Eroul rămîne pînă la sfîrşit un delicat lucid şi singura obiecție ce se poate aduce scriitorului este aceea că înfățişează decăderea boierimii latifundiare cu o prea vădită simpatie deplasînd optica justă, socială pe tărîmul etic. Brătescu-Voineşti vrea să fie chiar de la începutul activității sale literare un scriitor „moral".

Toți eroii lui Brătescu-Voineşti, de neam, sînt buni. Coana Lința din *Magheranul*, care merge într-o trăsură sclipitoare, e „vestită de bună". Radu Finuleț, posesor al tuturor prăvăliilor de pe ulița mare, însurat cu pupila bătrînului boier Dincă Rădulescu, e deştept, econom şi serios, nu şiret, nici avar şi nici ursuz. Sminteala lui („aprinde douăsprezece lumînări pe pridvorul casei şi cîntă cîntece bisericeşti" sau „umblă prin mijlocul tîrgului înjurînd pe ciocoi şi lăudînd pe boieri") se datoreşte pierderii soției sale, „moartă dintr-o nebăgare de seamă la darea doftoriei". Finuleț e „oropsit" de fiica sa, măritată cu preşedintele tribunalului, să locuiască într-o casă de pe o uliță mărginaşă, supravegheat de un sergent. Însă, chiar aşa nebun cum e, Finuleț îşi iubeşte nepoțica şi nu pregetă s-o salveze dintr-un incendiu cu prețul vieții lui *(Sminteala lui Radu Finuleț)*. Răducanu Cioranu, tatăl Elenei şi al Sofiei, din nuvela *Două surori*, fusese „omul cel mai bogat într-o vreme, dar şi cel mai nesocotit risipitor". (Deci cînd un personaj nu e moral, autorul îl moralizează neapărat). Elena s-a resemnat la

o viață modestă cumpărîndu-și mașină de cusut, Sofia, zvăpăiată, s-a stricat la București. Vom vedea că și alte personaje venite în provincie din Capitală, turbură viața liniștită și demnă a boierimii provinciale. Ușuratica Sofia e gata să strice comuniunea sufletească dintre Elena și casierul divorțat Iosif Dănescu, dacă acesta din urmă, o clipă amețit de Sofia, n-ar fi mai impresionat de stabilitatea iubirii Elenei și a gingășiei cu care aceasta se ocupă de copilul lui. Abstracție făcînd de moralități, nuvela *Două surori* este excelentă și figura Elenei o creație ce amintește femeile ideale din nuvelele lui Bret Harte sau romanele lui Turgheniev.

O exponentă a unui neam stins este cocoana Leonora din schița cu același nume. Portretul e aici labruyerian. Cocoana Leonora, văduva prezidentului de tribunal Alecu Nisipeanu, e o femeie în vîrstă de 70 de ani și trăiește închiriind cu luna odăițe magistraților becheri. Ce face cocoana Leonora? (autorul pune însuși întrebarea). Mai întîi expune oricui „ghenealoghia ei", compusă din aproximativ șaizeci de Strîmbeni, și șaizeci de Nisipeni. De dimineață scutură cărțile și icoanele, apoi vede de lighioanele din curte și din casă, care au și ele genealogia lor. După-amiază deretică, pe urmă fabrică și împarte leacuri „pentru sufletul răposaților" (a inventat o alifie contra reumatismului, extrasă din arici viu, topit în unt-delemn). Către seară lucrează pe scară la ciorapi și răspunde la salutul trecătorilor repetînd cui o întrebă ce mai face, traiul cu chiriașii și genealogia. De curînd, cocoana Leonora povestește întîmplarea cu găina ei care a stat nemîncată și nebăută două luni, slăbind ca Barbara Ulbricht, dar fără a muri. Caracterologic cocoana Leonora face parte din categoria senilului, care te agasează prin debitarea acelorași lucruri.

Senil este și boierul get-beget „de prințipuri liberale" din schița *Conu Alecu*. Conu Alecu, spune, ori de cîte ori e tratat prea familiar de cineva care nu e de rangul lui social (iată prin urmare și „onoarea" de clasă a moșierilor) povestea cu bulgarul, care i-a împrumutat bani,

permiţîndu-şi din cauza aceasta să-i vorbească de la egal la egal pînă ce el l-a pus la locul lui.

Amuzantă este fişa caracterologică a moşierului Costache din schiţa *Vîrcolacul*. Conu Costache, vînător şi jucător pasionat de cărţi la 70 de ani, are superstiţia chibiţilor cînd pierde. Bun, plăcut şi hazliu în mod obişnuit, el se mînie cînd e asistat la joc şi numeşte pe cei care-l importunează vîrcolaci. Un astfel de teribil vîrcolac e mama doctorului Ionaşcu, o cucoană bătrînă vorbind moale moldoveneşte („Ce frumos trebuie să fie la moşie la mata acu, coane Costachi").

Un cercetător străin al lui I. Al. Brătescu-Voineşti, Walter Roccato[1] compară nuvela *Neamul Udreştilor* cu romanul lui Giovani Verga *I Malavogia*: «figura stăpînului familiei Malavoglia Ntoni se învecinează spiritualiceşte cu figura lui Conu Costachi din *Neamul Udreştilor* romanul lui Verga fiind ca şi nuvela lui Brătescu-Voineşti „istoria unei clase ce scapătă"». *Neamul Udreştilor* zugrăveşte în orice caz decăderea boierimii „de baştină" din judeţul Dîmboviţa. Udreştii sînt aproape de Tîrgovişte. Conu Costachi, eroul nuvelei, poseda o moşie de 1 034 de pogoane, plus pădurile, în indiviziune cu sora sa celibatară cucoana Luxiţa. Ca şi cucoana Eleonora, Costachi are patima genealogică, vrea să descopere „funia neamului Udreştilor", nu degeaba e poreclit el „nepotul lui Mihai Viteazul". Conu Costachi îşi îngrijeşte moşia ca pe un pahar, adună sineturi şi hrisoave, cu toate acestea nu va putea împiedica risipirea averii. Destrămarea şi ruina neamului său e pricinuită de căsătoria cu Saşinka Rupinski, fiica unui colonel, aghiotant domnesc din Bucureşti. Spre deosebire de Conu Costachi, Saşinka e foarte atentă la „ridicarea noroadelor" prin politică şi încearcă să împingă în alegeri şi pe soţul ei. Dar Conu Costachi nu are vocaţie politică, tot spiritul său consumîndu-se în cercetarea arhondologiei Udreştilor. Din instinct de con-

[1] *I. Al .Brătescu-Voineşti noveliere*, Roma, Angelo Signorelli, 1939, p. 113.

servare a stirpei, Saşinka smulge copilul educaţiei paterne şi-l creşte prin pensioane şi la Paris, după socotelile ei. Cînd Saşinka moare de pe urma unui accident, Raoul Udrescu, fiul, este prea mare, şi el, Raoul toacă în scurt timp averea în petreceri care-l ucid. Moşia e vîndută la mezat şi intră în posesia grecului Cristachi Lusiade, împămîntenit abia de şase ani, cucoana Luxiţa, ca un strigoi al neamului Udreştilor, rămînînd doar cu arhiva adunată de fratele ei. Prin urmare ca şi la Duiliu Zamfirescu vechea boierime băştinaşă e asaltată de burghezia parvenită, la Brătescu-Voineşti de origine străină. Sandu-Aldea în romanul *Două neamuri* va exagera mult această concepţie xenofobă.

O caracteristică a reprezentanţilor boierimii este că nu se pricep în politică. De pildă „gheneralul" din schiţa *Nenea Guţă*, propus candidat în alegerile de senatori. Nenea Guţă dezminte cu candoare pe oratorul care pretinde că adversarul său politic nu ştie româneşte : „E român neaoş, domnule. Am cunoscut pe tat-su..."

Asemănător cu Pană Trăsnea Sfîntul este moşierul Scarlat Delureanu din *Rătăcire*. Delureanu e atît de zguduit de pierderea soţiei şi copilului său, încît, într-un moment de revoltă împotriva cerului, ucide o bătrînă cerşetoare hidoasă, ieşită în calea lui ca o piază rea. Nepedepsit pentru crimă, Delureanu donează moşia şi casa primăriei pentru a se deschide o şcoală primară de băieţi.

Conu Iorgu din schiţa *Fariseu* seamănă cu Conu Alecu. Ce nu poate el suferi este în special ipocrizia demagogică a ciocoiului Soare Păunescu care face paradă de democraţie şi de dragoste de ţăran. „Uite — zice el ciocoiului mincinos — eu port revolverul la mine şi pe bătrîneţele mele dacă nu te împuşc, cum ai împuşcat dumneata copoiul lui Vasile Călăraşu !".

Ibrăileanu, care nu preţuia romanul lui N. Filimon şi Duiliu Zamfirescu, îndemna pe Brătescu-Voineşti să compună un roman. Nuvelistul pretinde a fi scris în întregime romanul *Mache Dumbrăveanu*, pierdut în 1916 cu ocazia refugiului în Moldova. Din fragmentul publicat în

Scanned with CamScanner

Flacăra în 1913 este foarte greu de dedus ce ar fi putut cuprinde romanul tot. Mache Dumbrăveanu, moşier de 62 de ani, ar fi fost de bună seamă, ca şi Costache Udrescu un contemplator al trecutului, horticultor şi colecţionar de fluturi după ce-şi mîncase starea în călătorii şi joc de cărţi şi după ce unicul său fiu se sinucisese la 17 ani. În plus Mache Dumbrăveanu s-ar mai fi ocupat din acest motiv de „magnetism" ca B. P. Hasdeu.

Într-un studiu despre I. Al. Brătescu-Voineşti, apărut în *Jurnalul literar* (1939) şi reprodus în *Istoria literaturii române*, G. Călinescu contestă nuvelistului posibilitatea de a scrie un roman, întrucît majoritatea eroilor săi au o viaţă sufletească redusă şi sînt incapabili de gesturi complexe, neprevizibile. Personajele lui Brătescu-Voineşti au purtări stereotipe, mecanice şi nu pot fi gîndiţi decît în sfera automatismului lor. Reacţiunilor lor tipice, mereu aceleaşi în toate împrejurările, n-ar putea furniza substanţa unui roman. Există totuşi personaje de roman cu comportări stereotipe, ca de pildă Oblomov al lui Goncearov şi toată problema este nu ce structură are eroul, ci modul cum scriitorul îl desfăşoară din punct de vedere epic şi psihologic. Ştefan Gheorghidiu şi Ladima ai lui Camil Petrescu, Hergot şi Gonzalv Ionescu ai lui G. Călinescu, sînt personaje din familia inadaptabililor lui Brătescu-Voiteşti. Trataţi cu mai multă fantazie, cu mai multă naraţie şi insistenţă analitică, Pană Trăsnea, Costache Udrescu şi alţi „învinşi" ar deveni eroi veritabili de roman. De altfel întîlnim în opera lui Brătescu-Voineşti şi tipuri de învingători, de oameni care se adaptează şi încă cu foarte mare uşurinţă la orice situaţie. Aşa e nenea Leon Căliman din *Maxima virtus*, tip de adevărat Proteu politic, as al oportunismelor şi schimbărilor la faţă, care dacă nu rămîne decît eroul unei schiţe este fiindcă autorul e lipsit de invenţie, personajul fiind o simplă copie după natură, în felul celor ale lui Iacob Negruzzi.

Alături de boierime, mica burghezie se bucură de aceeaşi atenţie din partea lui I. Al. Brătescu-Voineşti. Aici

punctul de vedere social e mai acut. În genere, lumea e astfel constituită încît oamenii cu însușiri morale bune sînt respinși de societatea capitalistă, întemeiată pe corupție. Iorgu Popescu, copist la cancelaria parchetului curții din Tîrgoviște, este poreclit de colegii săi de birou Lipescu, Tomaidi și Ionescu (respectiv Nababul, Grecușorul și Musicus), „Microbul". Exasperat de cei trei, studenți în drept, Iorgu Popescu devine din „Microbus melancholicus", — „Microbus furiosus", aruncă cu călimările în Nababul și răspîndește cerneala pe hainele unui procuror, care-l licențiază din serviciu. Cînd Musicus se duce să-l vadă acasă, constată că bietul om îngrijea o mamă paralitică și trei surori mici (*Microbul*).

Conflictul dintre societatea burgheză guvernată de legile banului și omul cinstit este tema din nuvela *În lumea dreptății*. Punctul de plecare pare a fi *Dan* al lui Vlahuță și cu mai multă fabulație nuvela ar fi putut fi romanul lui Brătescu-Voinești. Schematică așa cum e și cam didactică, *În lumea dreptății* anticipează romanul *Patul lui Procust* al lui Camil Petrescu, drama intelectualului burghez tratată de același romancier și în *Jocul ielelor*. Andrei Rizescu, fiul dascălului Rizea din Pitești, ajutat la studii de boierul Mărescu, a fost numit magistrat într-un orășel de munte. Iubitor de muzică și violonist, Rizescu se însoară cu Elena Murgu, femeie educată și cu talent la pian, cumnata profesorului Antonescu, om delicat ca și Rizescu și bun familist. Proprietarul la care se mută magistratul, Matache Petrescu, este de asemenea un om de treabă, fost grefier și acum la pensie, cultivator de flori și crescător de găini „vrednice de văzut", de Padua, Cochinchina și Bramaputra. Cît timp este magistrat, Rizescu duce o viață liniștită, dînd concerte acasă cu soția și căpitanul Caselli, șeful muzicii regimentului, sau făcînd lecturi și șah împreună cu Antonescu. Dar ca magistrat Rizescu e prea intransigent, ceea ce supără pe colegi și pe avocați cărora le strică rosturile. Atunci aceștia se coalizează și obțin mutarea lui Rizescu la o judecătorie de plasă din Urziceni. Deoarece dobîndise și

Scanned with CamScanner

un copil, Rizescu demisionează din magistratură şi se înscrie în baroul avocaţilor. Incapabil de tranzacţii cu conştiinţa sa, după cinci ani avocatul s-a convins că însuşirile lui bune sînt ca nişte monede fără curs în piaţă, în lumea în care se învîrteşte. Să se adapteze la mediu ? Filozofia sa e contrară acestui compromis :

„...Adaptarea la mediu e o condiţie de existenţă la care se supun orbeşte plantele şi animalele inferioare. Cu cît o fiinţă e mai sus pe scara vieţuitoarelor, cu atît caută să se desrobească de sub greutatea acestei nevoi. Omul seacă bălţile ; omul spintecă munţii şi scobeşte tuneluri ; omul primeşte să fie schingiuit şi tot zice : „e pur si muove !“ omul pune mîna pe biciu şi goneşte zarafii din templu. Omul transformă mediul.“

Prin urmare Rizescu e un neconformist, din păcate filozofia sa nu are nici un ecou practic, iar avocatul Berlescu, om primar, îi persiflează idolii denumind pe Spencer, Laibăr şi pe Nietzsche, Niţă. Greşeala scriitorului constă în faptul că expediază sumar procesele lui Rizescu şi-i atribuie prea multe insuccese, de unde cititorul deduce nu numaidecît scrupulozitatea eroului, cît şi lipsa lui de inteligenţă, căci nu e de închipuit ca un om de cultură superioară să nu poată face faţă niciodată cerinţelor profesionale. Apoi Rizescu renunţă prea repede la luptă, ceea ce înseamnă laşitate, fiindcă un om cinstit trebuie să persevereze, să facă tot ce-i stă în putinţă pentru triumful binelui. Nici sfîrşitul nuvelei nu e bun. Căzut în mod absurd la gelozie, Rizescu îşi găseşte soţia leşinată cu un lighean plin de sînge şi copilul rănit într-un accident (textul e sibilin) şi înnebuneşte. La fel se întîmplă cu Dan în romanul lui Vlahuţă. Dimpotrivă, învinsul Ladima face măcar la urmă un gest sublim : se sinucide probabil de foame, dar pentru a nu lăsa această impresie lamentabilă, are în buzunar o bancnotă împrumutată. Nuvela lui Brătescu-Voineşti nu e solid construită sub raportul tramei epice şi nu se susţine prin idei. Personajele n-au viaţă proprie şi sînt mai mult nişte simboluri discursive, insuficient desfăşurate.

Pe spaţii mici scriitorul rămîne mereu admirabil. Iată în schiţa *Un om* pe negustorul decăzut făcînd pe agentul

de percepție spre a-și întreține soția, căreia i-a prăpădit zestrea de două mii de galbeni. În cinci pagini ni se prezintă în aqua-forte un personaj memorabil deși nu e nici măcar numit. Iată, în de două ori mai multe pagini, întîmplarea plină de dramatism a registratorului de prefectură Isaia Vasilescu căruia i se fură paltonul nou, cumpărat după îndelungi privațiuni (*Blana lui Isaia*). Toată drama lui Akaki Akakievici din *Mantaua* lui Gogol este concentrată în cîteva linii.

Ca și în prezentarea boierimii, cînd înfățișează burghezia, Brătescu-Voinești substituie adesea unghiului de vedere social pe cel moral. În *Ispita* inginerul Vasile Rîureanu, om cu soție și copii, duce o luptă surdă cu instinctele sale, rămas singur cu slujnica Lenuța (G. Călinescu a ironizat într-o „cronică a mizantropului" pretinsa morală ce se poate extrage dintr-un astfel de subiect). În schița *Focul purifică* este criticat apărătorul „vremurilor noi" de după război, deosebite de cele antebelice, în care toate matrapazlîcurile erau posibile, așazisul „om nou" dispus în orice moment să treacă la aplicarea practicilor vechi, împotriva cărora ține discursuri de circumstanță. În *Cauza speculei* se demască excrocheria marilor avocați de tipul Tache Plastara care, pentru a cere onorarii grase, umflă importanța pricinei clienților.

Mediul rural e mai puțin prezentat în opera lui Brătescu-Voinești, totuși cîteva piese merită atenție. Întîi nuvela *Niculăiță Minciună* considerată de unii capodopera scriitorului. Niculăiță Gropescu, feciorul lui Andrei din cătunul Manga, comuna Măgureni, este eroul în care Brătescu-Voinești se exprimă pe el însuși (așa se pare) cel mai complet. Niculăiță vrea să înfăptuiască acel „spor de pricepere" de care vorbește undeva autorul, să se emancipeze prin cunoaștere și să instruiască pe semenii săi. Nu încape îndoială că nuvela are scopuri pedagogice, dacă nu chiar poporaniste. Niculăiță are curiozitatea de a descoperi tainele naturii și îndemînare la lucru și dat la școală ar deveni fie un om de știință, fie un meșter iscusit. Dar

părinții au deocamdată nevoie mai mult de brațele copilului decît de mintea lui. Un arendaș, conu Epaminonda, este chiar de părere că învățătura multă „mai rău *utraveste* sufletul omului" decît să-l perfecționeze. Descoperirile lui Niculăiță că bărzăunele prinde paianjeni, că lăcusta zisă călugăriță mănîncă lăcuste mai mari ca ea. că pisica face din gîtlej ca vrăbiile, nu interesează mediul rural și moș Grigore îl poreclește „Niculăiță Minciună" luîndu-l în zeflemea. Chiar învățătorul, suficient, nu se arată interesat de observațiile lui Niculăiță și cînd acesta îi cere vreo carte în care să-și confirme certitudinile sale, îi răspunde : „N-am nici o carte în care să scrie bazaconii d-astea, mă Niculăiță...". Părinții îi atrag atenția că umblă „după prostii și după gărgăuni", fata vecinilor, Salomia, rîde de el și Ghiță al popii îl batjocorește pur și simplu declarînd c-a văzut și el un greiere prinzînd o cioară și mîncînd-o. În sfîrșit, toți sînt de părere că Niculăiță care se abate în chip flagrant de la mentalitatea comună, e un scrîntit. Dovada alienației o aduce un doctor chemat să ancheteze cazul lui Niculăiță care susține cu tărie că a depus la postul de jandarmi un portofel cu bani găsit, în vreme ce șeful postului neagă. Medicul, consultîndu-l pe Charles Vibert, ajunge la încheierea că Niculăiță prezintă prodromele unei *pseudomanii* constînd în pierderea simțului realității, preotul vine să-i citească, Salomia îl privește cu groază, încît Niculăiță bătut și de șeful de post, se spînzură. De data aceasta sfîrșitul e motivat și reprezintă singurul act de eroism posibil din partea unui idealist într-o lume meschină și obtuză. Niculăiță e un erou de tipul genialoid, exclus de societate, fiindcă rămîne cu încăpățînare într-o atitudine de inconformism absolut. Nuvela lui Brătescu-Voinești este totdeodată o serioasă critică la adresa sistemului educativ trecut care nu valorifică energiile latente rurale, distrugîndu-le, din contra, printr-o condamnabilă neglijență sau printr-o criminală brutalitate jandarmerească. Scriitorul a reluat tema în schița *Ghiorghiță al Anghelinii* înfățișînd un băiat is-

teț din părțile Bicazului doritor a se face șofer, contrariat însă chiar de scriitor care, tot la sfatul unui medic, după ce promisese a-l lua la București, aducîndu-și aminte că trebuie să plece două luni într-o stație climaterică, se răzgîndește.

Subiectul din schița *Taina* se înrudește cu cel din *Păcat boieresc* de Mihail Sadoveanu. Colonelul Virgil Steriu a fost împușcat, din greșeală sau într-adins, la vînătoare de țăranul Marin Dorobanțu, fosta lui ordonanță, căruia i-a necinstit nevasta. Un țăran aprig este paznicul Vasile Drozman care a speriat cu răcnetul său un urs.

Schițele cinegetice și cele pescărești ale lui Brătescu-Voinești au făcut carieră didactică, fiind delicat educative și de o duioșie de bună calitate. Nimic mai bun nu s-a scris în literatura noastră în proză ca *Puiul* și ca *Privighetoarea*. De fapt vînatul este și un sport și o patimă mai ales cînd trebuie să bați un animal inteligent și devotat cum e cîinele *(Bietul Tric)* sau cînd ai surpriza de a trage într-o iepuroaică cu pui mici *(Patimă)*. La pescuit Brătescu-Voinești constată că scriitorul nu are popularitate *(I-a scrisoare lui Mihai Sadoveanu)*. O dată i s-a aninat de undiță o vidră (*Dihania*), altă dată a văzut un țăran care vrăjea șerpii acvatici prin descîntece (*Minunea*). Brătescu-Voinești era un mare cititor de manuale de pescuit și prețuia ca pe o operă literară cartea colonelului Bastien (Charles Buthod), *La pêche au lancer*, pescuitul de-a aruncata.

★

Spuneam că I. Al. Brătescu-Voinești e un scriitor din descendența lui Caragiale. Satira vieții cazone din *Inspecție* reamintește în același timp pe Bacalbașa și prevestește pe G. Brăescu. Tipic caragialescă este schița *Un reghiment de antilerie* cu figura negustorului Niță Ionescu, care după ce-și vede visul împlinit (un regiment de artilerie în localitate), trage o consecință neașteptată,

contrariat în „ambițul" său de nevastă-sa, Mița, ce-l înșeală cu-n locotenent.

Din carnetul unui judecător (publicată în *Moftul român*) stenografiază vorbirea autentică a țăranilor, de pildă depoziția unei fete într-un fals proces de viol :

„Eram cu ghitele la cîmp, cînd mă pomenesc că ghine și intră în vorbă cu mine ; — după ce mai stă ce mai stă văz că bagă degetele în gură și șueră odată. Eu zic : „ce faci, măi Voicule ? De ce șueri ?...". Și numai mă pomenesc că ies din pădure alți doi flăcăi tot din sat de la noi și vin și pun mîna pe mine și mă ia și mă tîrăște în pădure tocmai la ulmul lui Nichita... M-am zbătut eu ... am țipat... am dat să mișc, da pe urmă nu mai știu că dacă m-am trezit, ședea lîngă mine... Tocmai pe urmă am văzut eu...".

La fel în *Din carnetul unui jurat* (De observat că sentințele afectează deopotrivă și pe pîrîți și pe pîrîtori, țăranii avînd în genere groază de justiție).

Tot efectul în schița *Întîmplare* este produs de notarea ticului verbal al personajului ce povestește, ascunzîndu-se de soție, cum i-a rămas copilul ciung :

„... Ce mi s-a întîmplat mie, pe onoarea mea ți-o spui, să ferească Dumnezeu pe tot vrăjmașul !...

... După prînz... să ferească Dumnezeu pe toți vrăjmașii, pe onoarea mea ți-o spui... îmi aduce copilul învelit într-un tartan, pe brațe, fără simțire..."

Baba din *Magheranul* are și ea un tic, repetă la toți, cum a îngrijit de magheranul oferit de cocoana Lința :

„Pune-n gînd de vezi, maică : se vește-e-e-jia săracul într-un colț..."

Pitache Cojescu și Năiță Dinculescu din *Călătorului îi șade bine cu drumul*, poposiți la hanul lui Manolache Ciobănescu, afectează a fi foarte grăbiți și zoresc pe băiatul care servește („Dar măi Tilică, umblă mai repejor, mă băețaș") în realitate așternîndu-se la un lung chef, înfățișat într-un dialog tipic caragialesc :

„— Măi Năiță, dacă mă iubești, ia de ici bucățica asta grasă.
— Mă Pitache, să mă-ngropi, gustă coleg, să zici că n-ai mîncat de cînd ești."

Autorul parodiază iarăși în stilul lui Caragiale vorbirea împleticită, din cauza băuturii, a lui Pitache :

„— Nu face, 'scultă-mă pe 'ine... hîc !... aici e han mare... 'a răspîntie... Va un băiat spirt. Omu se grăbește la drum, don'le. Vine, cere, bea și pleacă, n-are vreme de pierdut și călătorului i șade bine cu dru'u."

Caragialescă este anecdota cu Lina din *Metamorfoză* trimisă să cumpere țigări *„Intim-club"* și care pe drum preface numele țigărilor în intinclup, intinplug, itimpliu, iplintiu, iflingiu și aflangiu sau anecdota cu găzarul Iosif din *Contravenție* care vinde spirt fără licență și dat în judecată se teme de urmările procesului asupra soției sale („Astă moare de astă").

Anecdota dintr-o scrisoare din *Firimituri* ironizează în stil caragialesc pur ambițiile și invidia femeilor din societatea burgheză care vor să aibă fiecare, numai pentru sine, automobilul județului. Sîntem în 1915 într-o capitală de județ. Frosa Dumitrescu, soția ajutorului de primar, nu poate suferi pe Marioara Ionescu, soția oficiantului principal de la poștă, fiindcă o sfidează plimbîndu-se cu bărbatu-său și cu prefectul în automobilul județului, în vreme ce ei nu i se pune la dispoziție automobilul, nici măcar o singură dată, spre a merge la băile de la Pucioasa. De fapt automobilul i se refuză tocmai din cauză că asta ar supăra-o pe rivala ei, Marioara Ionescu. Atunci Frosa Dumitrescu uzează de un ultim mijloc : interzice soțului ei să mai plătească cotizația la partid. În fața acestei situații prefectul convine a da mașina, dar înștiințează pe Marioara Ionescu, care aranjează cu șoferul ca mașina să se strice înainte de a ajunge la destinație. Automobilul rămîne într-adevăr în pană, e remorcat de un car cu boi și intră astfel în Pucioasa sub privirile batjocoritoare ale Marioarei Ionescu, sosită anume la fața locului, spre a sfida încă o dată pe Frosa Dumitrescu.

De un umor fin este schița dedicată lui G. Ibrăileanu *Moarte grabnică*. Basile N. Ombrian, șeful politic al unei culori din capitală, fost și viitor deputat, e un om autori-

Scanned with CamScanner

tar, crunt, care prinzînd un ţigan pescuind pe eleşteul său l-a pus să mănînce rîmele. Cînd însă Basile are crize de sufocaţie, dă spectacolul unei ridicole laşităţi, văietîndu-se ca Cristache Văicărescu al lui Iacob Negruzzi. Dimpotrivă, fratele său, Iorgu Umbreanu, e un unchiaş sfios, vorbind în şoaptă, registrator şef la un minister, crescător de „lighioni", împreună cu soţia sa Steluţa, om blînd, nespunînd nimănui nici „du-te mai încolo". Chemat de fiecare dată cînd fratele său Basile intră în crize, Iorgu ascultă cu resemnare strigătele ipohondrului, apoi pleacă liniştit acasă. La ultimul spectacol de laşitate, pe cînd Basile răcneşte : „Iorgule, Steluţo !... mor... mă duc... nu mă lăsaţi..." etc., Iorgu, retras pe scara de la intrare, „scoate un suspin prelung şi duios" şi moare demn, în locul fratelui său.

I. Al. Brătescu-Voineşti s-a încercat, după ce tradusese *Guérin notarul* de Emile Augier, şi în teatru. Piesa sa, *Sorana*, scrisă în colaborare cu A. de Herz şi reprezentată în stagiunea teatrală 1915—1916, a fost republicată în 1919 fără numele colaboratorului. Sora Ana, poreclită pe scurt Sorana, a fost invitată să-şi petreacă vacanţa în vila boierului Grigore Cruceru. Soţia mai tînără a acestuia, Eliza, are relaţiuni de dragoste cu magistratul Barbu Viespeanu. Mişu, fiul lui Grigore din prima căsătorie, se îndrăgosteşte de profesoara sorei sale vitrege, Olga. Spre a înlătura bănuielile lui Grigore Cruceru, Ana ascunde pe Barbu Viespeanu la ea, apoi deşi iubea la rîndul ei pe Mişu, suspectată pe nedrept de imoralitate, de Grigore, pleacă. Momentul final al plecării Soranei este singurul dramatic. De notat că eroina e profesoară de pirogravură, metaloplastie şi corioplastie, iar Mişu ar vrea să se facă pomolog şi are patima vînătoarei :

„Dar eu nu sînt cine ştie ce Nemrod ; şi dacă-mi place vînătoarea, e nu atît pentru ca să împuşc vînat, cît pentru ca să mă plimb în mijlocul naturii... Parcă mi se limpezeşte sufletul la vînătoare... Toate micile frămîntări şi netrebnicii ale vieţii, nevrednice de ţinut în seamă, dar care în oraş ţi se par uriaşe, pier ca prin farmec, — şi umbli aşa cu sufletul plin de ce ţi-e drag, numai de ce ţi-e drag...".

Scanned with CamScanner

S-a obiectat lui I. Al. Brătescu-Voinești că nu percepe natura plastic și că descripțiile de natură sînt înlocuite la el cu exclamații sau onomatopei. Lucrul nu e adevărat în totul, e adevărat însă că scriitorul nu e un „poet", așa cum a vrut să-l definească D. Caracostea. Ca scriitor clasic din familia lui Caragiale, Brătescu-Voinești este preocupat în primul rînd de lumea morală și am văzut că opera sa conține în cea mai mare parte caracterologii sau cel puțin fiziologii. Era cum arată iarăși un străin (Ramiro Ortiz în *Varia Romanica*, Firenze, „La Nuova Italia", 1832, p. 447) un „narator de rasă... puțin fecund : cizelator, nu sculptor ; miniaturist, nu pictor".

Scanned with CamScanner

I. A. BASSARABESCU

După ultimele ştiri asupra vieţii sale[1], I. A. Bassarabescu s-a născut în Giurgiu, la 17 decembrie 1870. Tatăl, pitarul Alexandru Bassarabescu, fost o vreme primar al acestui oraş, originar din Bucureşti (n. 1818 m. 1893), învăţase la colegiul naţional Sf. Sava cu Ion Ghica şi N. Bălcescu. Mama (n. 1830 m. 1870) se chema pe numele de fată Elisabeta (Săftica) sin Stărostescu şi se trăgea din familia de ofiţeri Boteanu (a se vedea *Biografia familiei Boteanu*, lucrată de generalul Romulus Boteanu, Bîrlad, 1921).

Scriitorul a făcut clasele primare la Bucureşti, terminîndu-le la vîrsta de paisprezece ani, şi liceul la Sf. Sava între 1884—1892 (dar la 30 octombrie 1892 era înaintat din soldat, avînd bacalaureatul, la gradul de sublocotenent în rezervă, în infanterie, deci făcuse între timp şi stagiul militar). A urmat apoi Facultatea de litere şi filozofie, probabil cu întreruperi, fiind totodată şi funcţionar la Ministerul de Finanţe, din care cauză nu şi-a trecut licenţa în ştiinţe istorice decît la 10 iulie 1899. Diploma e semnată de T. Maiorescu ca rector şi V. A. Urechea ca decan, iar teza tratează despre *Cicero ca om politic* (nota,

[1] G. Călinescu şi colaboratori: *I. A. Bassarabescu* în *Studii şi cercetări de istorie literară şi folclor*, III, 1954, pp. 164—173.

Scanned with CamScanner

după sistemul vremii, nu este tocmai strălucită : o bilă albă şi cinci roşii).

Încă din 1896 funcţionase ca profesor de geografie la Focşani, iar din 1897 la Ploieşti, desigur ca suplinitor, licenţa trecîndu-şi-o în 1899, iar examenul de capacitate în sesiunea din 1901—1902 (reuşit al doilea la specialitatea principală geografia). Tot în 1901 scriitorul se căsătorea cu Ecaterina, fiică a comerciantului Temelie Dinescu din Ploieşti. În 1909 e ales membru corespondent al Academiei Române, în 1911 e numit pentru scurt timp inspector al Artelor (înlocuit cu poetul D. Anghel), în 1912 e inspector general al învăţămîntului primar, cîteva luni. Din 1918 va fi prefect, apoi senator de Prahova şi în tot acest timp profesor de geografie la Ploieşti. A murit la 29 martie 1952 în vîrstă de 82 de ani.

*

I. A. Bassarabescu şi-a evocat singur debuturile sale literare la revistele colegiene *Armonia*, *Studentul român* şi *Mugurul*, în volumul din 1943 *Lume de ieri, amintiri vesele şi duioase*. La douăzeci de ani publică, sub pseudonimul I. A. Barion, un număr de schiţe în revista *Generaţia nouă*, printre care *Domnu Tanu* e în spiritul lui Delavrancea. Puţin productiv, scriitorul republică, încă de acum schiţele sale, după numai cîţiva ani. *La Românul literar*, în 1893, retipăreşte *Domnu Tanu*. B. P. Hasdeu îl aduce în 1894 la *Revista nouă*, iar T. Maiorescu în 1896 la *Convorbiri literare*, unde nuvela *Emma* atrage atenţia lui Duiliu Zamfirescu :

„Minunată, minunată !... scrie acesta entuziasmat lui T. Maiorescu. Nimeni nu s-a apropiat mai mult de Bret Harte, cu forme de melancolie strengărească, ce atît de bine răspunde uneori la o stare specific românească de ruşine, de sentimentalism, ca autorul, necunoscut mie, Ioan A. Bassarabescu..."[1].

[1] Em. Bucuţa, *Duiliu Zamfirescu şi Titu Maiorescu în scrisori*, Buc., 1937, p. 231.

Scanned with CamScanner

Nuvela *Pe drezină* stîrneşte entuziasmul lui Anghel şi Iosif şi al pictorilor Kimon Loghi şi Ştefan Popescu, aflaţi atunci la Paris, de unde trimit prozatorului o scrisoare în versuri :

Ne-am strîns şi ţi-am citit nuvela
Şi-am zis : Bassarabescu acela
De ar mai scrie o duzină
Cum e nuvela „Pe drezină",
Toţi pictorii s-ar angaja
Să ilustreze aşa ceva[1].

Încurajat, Bassarabescu devine din 1902 colaborator la *Sămănătorul*, şi din 1904 la *Luceafărul*. A mai publicat la *Viaţa literară*, *Transilvania*, *Convorbiri critice*, *Floare albastră*, *Făt-Frumos*, *Flacăra*, *Adevărul literar şi artistic* etc. Volumele sale, mai toate cu reluări, sînt în număr de cincisprezece[2].

*

Pornind din Caragiale şi Delavrancea, I. A. Bassarabescu prezintă cam în acelaşi timp cu Brătescu-Voineşti lumea micilor boiernaşi şi a micii burghezii urbane, compusă din mărunţi impiegaţi fiscali, P.T.T., C.F.R., profesori, comercianţi, avocaţi, ofiţeri, spiţeri, ziarişti, conţepişti, lume care a preocupat în literatura franceză pe Maupassant şi Daudet, în literatura rusă pe Cehov, iar în cea poloneză pe H. Sienkievicz. Majoritatea eroilor lui I. A. Bassarabescu sînt oameni fără mari aspiraţii, doritori a trăi în linişte, într-o mediocritate de aur, însă fără voluptatea rafinată a tihnei, resemnaţi în condiţia lor umilă, în care de cele mai multe ori se complac, pînă la

---

[1] G. P. *Cu dl. I. A. Bassarabescu* în *Viaţa literară*, 1930, nr. 130.

[2] În afara volumelor proprii, I. A. Bassarabescu a prelucrat *Ovidiu Şicană* (1908), comedie într-un act după farsa d-lui Pathelin şi a tradus *La paix chez soi* şi *Boubouroche* de G. Courteline sub titlurile *Liniştea casei* şi *Taina familiei*.

a deveni maniaci. Astfel Guță cultivă leandrii și nu se căsătorește decît atunci cînd i se pare că a găsit o femeie stăpînită de aceeași pasiune, pentru ca, îndată ce va observa că a fost mistificată, să divorțeze (*Leandrii*). Coana Ralița, maniacă a scuturatului covoarelor, s-a despărțit și ea de bărbat, deoarece acesta nu gusta curățenia exemplară, certîndu-se și cu chiriașii care nu declară, ca ea, război prafului (*Între acareturi*). Conu Costache Oprișoiu crește porumbei și udă flori, coana Zinca Țărinească, văduvă, are patima cafelelor.

Cînd nu au manii, eroii lui I. A. Bassarabescu își consumă toată energia în direcția realizării unui scop pe potriva sufletului lor modest. Tudorache, micul negustor cu veleități politice, vinde toate „scumpeturile" nevestei ca să ofere confraților de idei o masă cu lăutari (*Un dejun*). Zinca Țărinească se judecă, făcînd singură și pe avocata, spre a-și redobîndi proprietatea (*Un dor împlinit*). Domițian din *Vulturii* are un singur vis : să ajungă telegrafist, mulțumit apoi cu o existență total insignifiantă și comodă, indiferent că stă în capitală sau în provincie.

Femeile din proza lui I. A. Bassarabescu au ca ideal suprem o bună căsătorie cu un ins avînd „slujbuliță sigură, lefușoară grasă, și rețineri pentru pensie", reprobînd mezaliațele, însoțirile cu oameni de condiție neconvenabilă. Elena dorește ca ginere pentru fiica ei, Luxița, un impiegat ceferist (*Sîmburele*). Soții Oprișoiu, mici proprietari nu admit alianța fiului lor, învățat la Paris, cu o „șansonetă" (*Emma*). Mariajurile între persoane de categorie socială diferită au consecințe tragicomice. Contabilul de fabrică Dincă, om „ridicat din proști", duce o viață mohorîtă, printre dosare, soția sa, „de familie", neacceptînd nici o vizită a prietenilor acasă (*Domnu Dincă*). Coana Dochia, nepoată de boier cu caftan, căsătorită cu un controlor financiar, își menține numele de fată pe cartea de vizită : „Dochia Rudoiu, născută Rădăcineanu"

Scanned with CamScanner

și-și crește copiii unilateral, ținîndu-i departe de tatăl lor (*În ciuda coanei Dochia*). Maria, alt exemplar din „lumea bună“ își disprețuiește nu mai puțin soțul, pe inginerul Telian, înșelîndu-l cu un general, ceea ce Telian aprobă cu resemnare (*De pe culme*).

Cazul Iulicăi din nuvela *Pe drezină* repetă, după cum a observat G. Călinescu[1], pe acela al Emmei Bovary. Iulica, măritată cu șeful de stație obez Napoleon Manolescu-Pletea, are nostalgia vieții moderne din capitala părăsită.

„Ea, fată cu pian, cu dotă, cu trusou, și frumoasă, nu era menită, desigur, să se piardă lîngă un Napoleon Manolescu-Pletea, care nu știa decît să se îngrașe, care se îngrășase atît de mult, încît ochii îi rămăseseră mici ca două alice în fundul capului ; care dormea în nesimțire“...

De îndată ce i se oferă prilejul — vizita fostului candidat la mîna sa, Traian Popovici, șef de stație într-o gară mai aproape de București, rău însurat și el cu o femeie despot, — Iulica se decide să lase pe Napoleon pentru Traian, fugind cu acesta „pe drezină“ la București.

Mica burghezie apăsată de lipsuri materiale tolerează în cele din urmă abandonarea cercului ei închis, dacă de pildă un tînăr căsătorit cu o femeie mult mai în vîrstă nu-și uită de tot familia. Persoana care s-a pretat la o astfel de combinație este atunci numită peiorativ „dînsa“, numele ei fiind odios (*În rai, Dînsa*).

De obicei adulterul nu produce mari drame, uneori e consimțit, alteori e iertat. Mișu consumă zestrea Anei și trăiește cu nevasta „vivantă“ a maiorului de intendență Donopolu. Ana divorțează și se logodește cu Alexandru, dar revine la Mișu cînd acesta se pocăiește (*La vreme*). Moartea unuia din soți pune cîteodată capăt mariajurilor lipsite de înțelegere. O văduvă recentă, compătimită

[1] *Istoria literaturii române de la origini pînă la prezent*. Buc., 1941, p. 515.

în chip gratuit de toți, mărturisește prietenei sale că n-a avut nici o zi bună în cei treizeci de ani de căsnicie. Prietena, văduvă și ea, propune începerea unei vieți noi, în care scop amîndouă cumpără vopsea neagră pentru păr (*O prietenă*).

Multe din aceste întîmplări sînt narate de I. A. Bassarabescu obiectiv, cu îngăduință și chiar cu simpatie, deci fără răutate. E vorba — cum ar spune jupîn Dumitrache — de „ale tinereții valuri", adică de lucruri omenești, posibile oricînd și oriunde, pe seama cărora s-a glumit totdeauna. Cînd însă trece la zugrăvirea injustițiilor sociale, autorul preface umorul în satiră severă. Afaceriștii, politicienii veroși, jurnaliștii corupți, funcționarii necinstiți, profesorii pedanți sînt cu sarcasm ironizați de I. A. Bassarabescu, continuator pe această latură a criticii sociale caragialiene. O categorie condamnată o constituie îmbogățiții de război, ca Georgică, parazit trăind din capitalul cîștigat în timpul războiului prin vînzarea de bijuterii în Rusia (*Nepoții lui conu Costache*) sau ca Filioreanu, devenit milionar prin deturnarea fondurilor destinate întreținerii armatei și actual proprietar al unei mari case în strada Batiște, mobilată fără gust, dar scump (*La casa din Batiște*). Altă categorie se compune din ziariști demagogi și gălăgioși ca Nicu Dănuleanu care admite opoziția și vehemența în ziar („Trebuie să dăm la cap... Să tăiem în carne vie!"), dar pînă la rude, ce trebuiesc menajate (*Obuzul*). În *Stîmpeanu, Păunescu et comp.* se ridiculizează pseudocultura, cosmopolitismul și pedantismul. Stîmpeanu, avocat, se supără că a fost întrebat ce înseamnă cuvîntul inaniție, ca și cum — observă el — s-ar mai îndoi cineva că inaniție înseamnă „asfixie". Păunescu, la rîndul său, felicită pe Stîmpeanu de felul cum a știut să braveze o condamnare juridică: „Bravissimo, Stîmpene. Te-ai purtat ca un... „sine qua non", ca un „nec plus ultra!" Domnișoara Bibi, profesoară de limba română, este împotriva neolo-

gismului „onoare", preferat de sublocotenentul Bazil Jonnescu care întrebuinţează cuvîntul „cinste", numai cînd se cinsteşte cu ţuică (*Don Bazil*).

★

Umorul lui I. A. Bassarabescu e de nuanţă discretă, un zîmbet pentru slăbiciunile omeneşti, şi unele schiţe sau nuvele sînt doar nişte anecdote, desigur superior povestite. Domiţian, de două ori repetent în liceu, asistă cu interes la cearta dintre două acvile, sora sa din Bucureşti cu nas ascuţit, Masinca, şi gazda din Moldova, cu profil asemănător, Passa, abia acum pricepînd cuvintele profesorului de istorie auzite în liceu : „Şoimul Moldovei şi acvila Munteniei se duşmăneau cu cerbicie, faţă-n faţă" (*Vulturii*). Tase Moinea, profesor pensionar, şi soţia sa sînt invitaţi de fiul lor Cănuţă, magistrat, la nuntă, în Slatina. Urcaţi în tren, după îndelungi pregătiri, bătrînii înţeleg dintr-o convorbire a unor pasageri c-au greşit direcţia. Înspăimîntaţi, consultă conductorul, acesta îi încredinţează că merg spre Slatina, iar Tache arătînd spre cei doi vecini şopteşte în taină nevestei : „S-au păcălit, Froso. Ei zic că merg la Tîrgovişte. Bieţii oameni !... (*Spre Slatina*). Junele Popescu, sosit în scopuri matrimoniale la coana Elenca, găseşte un sîmbure în dulceaţa de caise, pe care din delicateţă nu-l semnalează gazdei, purtîndu-l în gură dintr-o parte în alta. Din nenorocire, la plecare îl scapă în palma coanei Elenca pe cînd îi sărută mîna, primind o îngrozitoare admonestare :

„— Păcat de jobenul tău ! Păcat că mai eşti de la gară, mojicule !..." (*Sîmburele*). Iancu Viezureanu, pensionar, soţia sa Cleopatra şi cei doi copii, Odeta şi Cicerone, sînt copleşiţi de durere, deoarece au fost nevoiţi să sacrifice de Paşti, pentru un oaspete, pe Ghiţă, curcanul, socotit aproape un membru al familiei. La masă, toţi

pomenesc faptele memorabile ale curcanului, plîngînd, spre mirarea femeii de serviciu :

„Păi, zău dacă mai știu ce fel de minte au și domnu și conița și mai cu seamă dumneata, domnule Sofronie, să vă jeliți cu toții la așa zi mare și să-mi speriați fata pentru o... insectă“ *(Insecta)*.

Perseanu de la cancelaria mandatelor este un timid. Voind a adresa cîteva cuvinte galante uneia din femeile care vin în biroul său, nu găsește decît această propoziție absurdă : „Cam rar ne vizitați“ (*Perseanu*). Serafima, sora nevestei unui preot de țară, este foarte măgulită de vizita inspectorului Ionescu, căruia-i cîntă cu patos romanța *Suspine crude pieptu-mi zdrobește*, dar cînd vizitatorul îi cere „un suvenir scump din mînușița ei“, intimidată, îi răspunde cu o brutalitate involuntară, caracteristică firilor ingenue : „Tronc ! Fleacuri !“ (*Serafima*). Comicul mai tuturor acestor anecdote se bazează pe neprevăzut, pe contrastul dintre ceea ce se așteaptă și ceea ce se întîmplă necondiționat.

Unde este umor este și duioșie și la I. A. Bassarabescu ca și la I. Al. Brătescu-Voinești, această atitudine față de eroi e tot atît de frecventă. Autorul își memorează cu duioșie în *Moș Stan* și *Lume de ieri*, copilăria, întîmplări, oameni, animale din mediul familial, pe bătrînul servitor Stan căruia îi tăia nasturii de alamă de la manta, pe mama Maria (în realitate Gherghina), prigonitoarea bărbatului ei, același moș Stan, bunica, pe institutorul care murind l-a scutit trei zile de școală, pe subcomisarul Ion Corbu, ce împărțea gratuit copiilor săraci și bogați rechizite, pe vițelul Duman, pe cîinele Eder, pe anticarul Pinath din Văcărești etc.

Colegul Tănase Probă din clasa a treia era slab la geografie. Întrebat care sînt munții Boemiei, el răspunsese prin nu se știe ce asociațe de idei : „Haț-gebirge, Friț-ge-

birge, Ţac-gebirge". Profesorul imitîndu-l : „Probă-gebirge, Tănase-gebirge, leneş-gebirge, marş la loc-gebirge. nota trei-gebirge..." (*Munţii Boemiei*).

*

Preferinţa lui I. A. Bassarabescu pentru natura moartă a fost socotită de unii critici ca un aspect pozitiv al operei (E. Lovinescu), de alţii ca unul negativ. E adevărat că schiţe ca *Noi şi vechi*, *Acasă*, *În vacanţă*, *Cît ţine liturghia* sînt simple inventare de interior, valoarea lor stă tocmai în capacitatea lor de sugestie, în evocarea vieţii prin notarea amănunţită a cadrului ei. În schiţa *Acasă* ni se enumeră obiectele dintr-o cameră : fotografii de ofiţeri, cizme amestecate cu botine femeieşti, resturile unei consumaţii reci (ghiuden, vin), de unde deducem numaidecît că aici locuieşte familia unui ofiţer. Lectura scrisorii pe care doarme un căţel ne relevă modul de viaţă al locatarilor :

„Domnule căpitane, e destul doui ani de cînd aştept să-mi plătiţi suma de 485 lei şi 75 bani ce daţi magazinului meu de coloniale. V-am lăsat să vă plimbaţi prin cinci oraşe şi n-am zis nimic. Acum nu mai putem răbda nici noi. Dacă în trei zile nu primesc paralele, vă reclam la d. colonel. Dv. şi cucoanei dv. vă place delicateţurile şi nu puteţi trăi fără ele, apoi nici să nu le plătiţi ? Atîta ghiuden, parizel şi sardele de Nisa cît mi-aţi consumatără, şi profiriul de Odobeşti care nu mai tăceaţi ce bun e, este mai mare păcatul, că am casă grea, d-le căpitane. Să nu credeţi că dacă sunt la Tulcea şi sunteţi la Severin nu suntem tot oameni, şi munte cu munte... La un adică suntem în stare să facem una să se ştie pe toată infanteria."

Prezentarea şcolii „în vacanţă" sugerează prin imagini statice „iadul" din timpul activităţii :

„Clădirea dinspre răsărit e plină de ferestre, mai ales în catul de sus. Jaluzele argintii, strînse bine, fac din ea o casă de vie clădită de vreun bogătaş în cutele singuratice ale unui deal ascuns. Doar zidul sălii de gimnastică e mai vesel : băieţii l-au zgîriat ici şi colo. În cîteva locuri, mîini fricoase au tras desenuri în fugă ; un nas, sub care scrie lăbărţat „nasul lui Procopie" ; un cap de măgar iscălit „Popescu" ; apoi mai multe nume de botez cunoscute : Mitică, Virgil... puse sub chipuri de animale neizbutite : jumătăţi de pisică, iepuri cu două picioare, şoareci cu cap de cal",

Caracteristică pentru mijloacele artei realiste clasice a lui I. A. Bassarabescu e schița *Un om în toată firea*. Subiectul e din cîmpul de activitate familiar scriitorului: examenele elevilor de liceu particular. Profesorul observă un fapt obișnuit în astfel de împrejurări:

„Un om în toată firea copia fără sfială de la vecina lui, o fată pipernicită, cu ochii mici și obosiți, cu părul castaniu și neîngrijit, cu degetele de la mînă mai subțiri și mai galbene decît tocul de os cu care scria." Profesorul cîntărește faptul din punct de vedere moral: „Ce lipsă de obraz — se gîndi doctorul — să furi munca unui copilaș, să te bucuri ca un trîntor de avutul agonisit cu cine știe cîtă trudă de o fetiță de unsprezece ani".

Dar figura omului matur făcea pe doctor să amîne mustrarea, pentru că omul depunea un efort vizibil ca să mascheze delictul, țuguindu-și comic buzele și mușcîndu-și mustețile groase, mototolite sub nas. În momentul cînd și ceilalți încep să bage de seamă, profesorul, tolerant, se vede nevoit a trece la penalități. Spre surpriza lui, constată că omul în toată firea, telegrafistul, nu e decît tatăl fetei, Matei Stelian, care știe prin urmare mai puțin decît fiica sa de unsprezece ani, Matei Irina. „— Bine, dar cînd ai plecat de acasă — se adresează doctorul Irinei, alunecînd spre glumă pentru a-și stăpîni starea de spirit — nu ți-a spus mama să nu lași pe tăticu să copieze?..." Întrebarea trezește altă durere în sufletul copilei, fiindcă mama ei era moartă: „— N-are mamă... Sîntem singuri", răspunde tatăl „ca dintr-un vis". O tragedie întreagă profundă, adînc omenească, în cîteva rînduri! *Un om în toată firea* este capodopera lui I. A. Basarabescu, Edmondo de Amicis, încă neremarcat sub această latură, al nostru.

O SUTĂ DE ANI DE ROMAN

Ne propunem în articolul de faţă să urmărim liniile de dezvoltare ale romanului românesc de la primele manifestări, trecînd deocamdată peste *Istoria ieroglifică* a lui Dimitrie Cantemir, soi de *Roman de Renard*, nu pentru a indica direcţii de urmat, nici pentru a stabili ierarhii, ci numai în scopuri istoric-instructive, aşa cum procedează şi Pierre Daix în Franţa în lucrarea sa recentă, *Sept siècles de roman*.

Începuturile romanului românesc sînt anterioare anului revoluţionar 1848, sau în tot cazul din preajma lui. Evident, romanul s-a născut ca un fenomen obiectiv şi necesar, odată cu nevoia de a se cultiva toate genurile literare, de îndată ce literaţii au putut lua cunoştinţă din alte literaturi de această specie.

Nimeni n-a observat că nuvela lui Kogălniceanu *Iluzii pierdute* reproduce titlul unui celebru roman *Illusions perdues* de Balzac şi că personajul feminin Niceta reproduce numele unui personaj Nicette, din romanul lui Paul de Kock, *Mon voisin Raymond*. Şi doar Kogălniceanu citează într-o „introducţie" atît pe Balzac cît şi pe Paul de Kock. Însă cum introducţia sa este aproape mai mare decît singurul capitol care urmează „Un întîi amor", noi credem că intenţia lui Kogălniceanu fusese de a compune un roman întreg pe care apoi, fie că nu se simţea în stare să-l continue, fie că n-a avut răgazul necesar pentru asta, l-a abandonat. Kogălniceanu era mai

Scanned with CamScanner

înclinat să compună simple portrete sau tablouri de epocă, fiziologii, după modelul aceluiaşi Balzac (a tradus şi tipărit fragmente din *La physiologie du mariage* în 1845), fiind în orice caz un mare cititor de romane, după cum însuşi ne spune, al lui Fénelon (*Les aventures de Télémaque, fils d'Ulysse,* îl ştia pe dinafară), Louvet de Couvray (*Les amours du chevalier de Faublas),* Choderlos de Laclos (*Les Liaisons dangereuses*) şi mai ales al lui Eugène Sue. Într-un alt început de roman, părăsit şi el, din 1850, *Tainele inimii,* criticînd cosmopolitismul, Kogălniceanu scrie :

„Spre a mă tălmăci mai bine, şi ca să intru în gustul cititorilor mei, voi lua de pildă un scriitor străin. Cînd vestitul Eugène Sue au voit a interesa clasele bogate în favorul claselor muncitoare, el n-au făcut o carte de moral, ci s-au slujit de un roman ; el au scris *Tainele Parisului.* Aşa şi mie fie-mi iertat între descrierea cofetăriei lui Felix şi o declaraţie de amor, a vă zice două cuvinte în contra manii ce aveam a ni întipări numai modelele rele şi abuzurile străine..."

În fine Kogălniceanu mai citează pe George Sand şi pe cavalerul de Florian, al cărui roman, *Numa Pompilius,* fusese tradus şi publicat încă din 1820 de vornicul Alecu Beldiman. (Alte traduceri sau prelucrări de Beldiman din abatele Prévost, *Manon Lescaut,* Mme Cottin, *Elisabeth ou les exilés de Sibérie* şi Ducray-Duménil, *Alexis ou la maisonette dans le bois* circulaseră în manuscrise).

Necesitatea de a zugrăvi cu ochi critic naşte la noi, ca pretutindeni, romanul, specie literară complexă care oferă scriitorului, din această perspectivă, largi posibilităţi. Pe vremea cînd Ion Ghica se afla la Paris, era la modă scriitorul din linia Monnier şi Balzac, Louis Reybaud, autorul romanului din 1843 *Jérôme Paturot à la rechêrche d'une position sociale.* Mss-ele 2825 şi 2822 din fondul Ion Ghica de la Academie, conţin două fragmente din acel „roman de moeurs" care se rătăcise în 1849 şi pe care V. Alecsandri voia să-l publice în ziarul *Bucovina.* Într-o comunicare făcută la sesiunea ştiinţifică a Facultăţii de Filologie din Bucureşti, în 1957, D. Păcurariu a

arătat cu texte paralele că cele două fragmente rămase din romanul lui Ion Ghica sînt o adaptare şi uneori o traducere localizată a romanului lui Louis Reybaud (Jérôme Paturot devine la Ion Ghica Alecache Şoricescu). Ideea de bază a romanului (căutarea unei poziţii sociale) apare la scriitorul român aşa :

„— Un rîndaş, un salahor îşi găsesc o slujbă în douăzeci şi patru de ceasuri, dar un tînăr cu învăţătură, un poet, un filozof poate muri de foame în bună voie."

Un pionier al romanului românesc, uitat astăzi este Alexandru Pelimon. Romanul său cu aspecte picareşti, *Hoţii şi hagiul* (1853) este chiar primul roman original complet, tipărit. Se ştie că aşa numitul „picaro" este un fel de haiduc care luptă împotriva nedreptăţilor sociale şi un justiţiar. În afară de faptul că la noi au existat haiduci, literatura picarescă era cunoscută în principatele române încă din 1835, cînd Catinca Sîmboteanca traduce din Lesage *Le diable boiteux*. S. Marcovici tălmăceşte doi ani mai tîrziu *Gil Blas*, iar în 1839 serdarul Scarlat Barbul Tîmpeanu *Întîmplările lui Lăzărilă Torma (La vida de Lazarillo de Tormes)*. Circula şi romanul picaresc al lui Chr. Vulpius *Rinaldo Rinaldini*. Mai tîrziu, acest tip de roman popular, autohtonizat, va lua o amplă dezvoltare cu N. D. Popescu (care se reclamă din Alexandre Dumas-père şi Walter Scott), popularizatorul figurilor lui Iancu Jianu, Tunsul, Bujor, Codreanu între 1875—1882, Panait Macri, autor de romane despre haiducii Ghiţă Cătănuţă, Ţandură şi Bostan între 1883 şi 1894, şi Ilie Ighel, autor şi el de romane cu haiduci între 1891—1892 (Simion Licinski, Dragoş, Fulger). Aceste romane, citite pînă nu de mult, constituiau lectura predilectă de tinereţe a lui Mihail Sadoveanu, au inspirat pe Panait Istrati, şi trezesc încă interesul unor scriitori contemporani ca Paul Constant şi D. Almaş (romanul *Alei codrule fîrtate !)*.

Romanele istorice fanteziste ale lui A. Pelimon par o continuare a nuvelei asachiene, şi nu sînt chiar atît de

rele pentru data la care apăreau, în orice caz sînt superioare romanului istoric al lui V. A. Urechia, din 1855 (dată importantă în istoria romanului) *Baptiste Veleli* (sic). V. A. Urechia se străduia însă să înfăptuiască programul *Daciei literare* şi un alt roman al său, neterminat, *Coliba Măriucăi*, are drept prefaţă o „ochire asupra sclaviei" de Mihail Kogălniceanu. Romanul însuşi luptă pentru dezrobirea ţiganilor robi, după modelul celebrului roman despre sclavii negri *Uncle's Tom cabin de* scriitoarea americană Harriet Beecher-Stowe.

Roman istoric cu elemente picareşti este şi *Aldo şi Aminta sau Banditii* (1855) de C. Boerescu al cărui erou principal e un pandur denumit Brav (după numele unui erou dintr-un roman de Fenimore Cooper) şi care citează pe Ossian, de unde este luat numele Aldo (dar Aminta nu e bărbat ca la Tasso, ci o femeie). Banditii lui Boerescu sînt nişte „bravi", în spiritul eroilor operei lui Saverio Mercadante *I Bravi*, sau nişte briganzi schillerieni, luptători pentru libertate, după răscoala lui Tudor Vladimirescu, romanul prefigurînd *Ciocoii* lui N. Filimon.

Dacă luăm în considerare şi romane istorice ca *Fontana zînelor* (1896) de G. Baronzi şi *Misterele românilor* (1879) de Gr. H. Grandea (după *Les mystères du peuple* de Eugène Sue) ca să trecem peste *Radu Buzescu* de Ioan Dumitrescu (1858), constatăm că în epoca de dibuiri scriitorii sînt încă sub impresia celor două revoluţii (1821, 1848) sau se preocupă de problema originii poporului nostru şi a continuităţii lui, dată fiind puţinătatea ştirilor istorice asupra evului mediu. Grandea recurge în romanul său foileton la teoria metempsihozei, Pelimon şi Baronzi la mitologie, ceea ce poate să vină şi din faptul că, încurcat de noţiunea neologistică de roman (romans, romanţ, romanţă), Eliade propusese înlocuirea ei cu termenul de „mitistorie". Pe de altă parte romanele istorice care circulau în traducere erau de tipul „courtois" ca *Les chevaliers de la Cygne* de Mme de Genlis,, religios : *Le Siège de la Rochelle* de aceeaşi, *Les Martyrs* de Chateaubriand, *Mathilde ou les Croisades* de Mme Cottin

(tr. de C. Conachi), sau moral ca *Velisarie* de Marmontel (tradus de S. Marcovici şi Alexandrina Magheru). Din astfel de romane sau chiar din Walter Scott, romancierii români nu puteau să înveţe o metodă, nici să-şi formeze o concepţie. Hasdeu, imitînd *Istoria românilor sub Mihai Viteazul* de N. Bălcescu, va face în *Ioan Vodă cel Cumplit* biografie romanţată (1865), după ce se încercase şi el în romanul istoric propriu-zis cu *Ursita* apărut în 1864 cu titlul *Copilăria lui Iancu Moţoc*. Romancierul evolua de la concepţia fatalistă la cea providenţialistă.

Afară de aceste aspecte, mai găsim în faza începuturilor romanului românesc încă două ipostaze. Una este aceea a romanului de tip sentimental, cu intrigă amoroasă, cu exaltări lirice şi cu vagi idei progresiste înrîurit de George Sand şi de *Werther* al lui Goethe, tradus de Gavril Munteanu încă din 1842 (din George Sand s-au tradus : *Indiana* şi *Le secrétaire intime* în 1847, *Leone Leoni* în 1850, *Lélia* în 1853 — 54, *Mauprat* în 1853, *Mont-Revêche* în 1855 şi *La mare au diable* de G. Baronzi, acelaşi an). Prototipul este *Manoil* de D. Bolintineanu (1855) „roman naţional“ continuat de *Elena*, roman „de datine politic-filozofic“ (după subtitlu, deşi nu cuprinde mai nici o idee de acest fel) şi de romanul neterminat *Doritori nebuni* (1864) care în partea a doua (1868) voia să fie o replică la *Ciocoii vechi şi noi* de N. Filimon. În această categorie se încadrează romanul lui Gr. H. Grandea *Fulga sau ideal şi real*, romanul lui Iacob Negruzzi *Mihai Vereanu* (1874), *Scarlat* (1875) de I. C. Fundescu (viaţa poetului Scarlat Scurtu), *Dan* de Vlahuţă (1894), *Iubita* (1895) şi *Cum iubim* (1896) de Traian Demetrescu. Cum vedem, avem a face în majoritatea cazurilor cu poeţi şi prin urmare cu romane lirice.

A doua ipostază este aceea a romanului de senzaţie sau de mistere cu psihologia redusă la cei doi poli (bun, rău), cu intriga complicată şi uneori cu observaţie a vieţii sociale, în favoarea claselor de jos. Modelul genului este Eugène Sue cu *Misterele Parisului* (tradus încă din 1853) care a avut de fapt un ecou mondial, fiind imitat între

alţii de Paul Féval cu *Misterele Londrei* (tradus în românește în 1856—1857) şi de G. F. Born cu *Misterele Berlinului* (tradus în 1880—1881). În romanul său, *Mysterele căsătoriei*, C. D. Aricescu combină după propria sa mărturie *Fiziologia căsătoriei* de Balzac cu *La physiologie de l'homme marié* de Paul de Kock (În *Iaşii şi locuitorii săi* A. Russo notează preţuirea de care se bucura acest scriitor — unul din scriitorii preferaţi ai lui K. Marx — în vremea sa : „La noblesse de seconde classe ne parle que Balzac et Soulié, Lamartine et Hugo, Kock et Dumas, Paul de Kock surtout ! Ils l'adorent"). Este demn de subliniat că Aricescu făcea profesiune de credinţă realistă, susţinînd că romanul său este o reproducere exactă a naturii :

„Opera aceasta este o dagherotipie a Naturii ş-a Societăţii".

Nu e, firește, decît o aplicare a aforismelor din numitele fiziologii, amestecată cu idei din alte scrieri ca *Mémoires d'une jeune mère ou Mathilde* de Eugène Sue. Un alt roman însă, *Sora Agapia sau Călugăria şi Căsătoria* (1871), care poate fi după *Soeur Anne* de Paul de Kock (autorul citează pe Renan), prevesteşte romanele de critică umoristică a mediului mînăstiresc de Damian Stănoiu.

Mai adecvat formulei Sue este *Misterele Bucureştilor* (1862—1864) de G. Baronzi avînd un program foarte realist, după prefaţă :

„Descoperirea mai multor fapte însemnate ce s-au petrecut în capitală, adesea neştiute de unii, abia cunoscute de alţii, neînregistrate încă de nimine, descrierea unor caractere originali, penelarea moravurilor şi obiceiurilor ale diferitelor clasi din societatea noastră, explicarea unor localităţi remarcabili prin însemnătatea lor istorică, eacă obiectul principal ce şi-a propus autorul a tracta în scrierea sa."

Dar programul rămîne doar în intenţie, singurul lucru asupra căruia cade atenţia scriitorului fiind epicul senzaţional.

Scanned with CamScanner

Romanul lui I. M. Bujoreanu *Mistere din Bucureşti* (1862), din aceeaşi recuzită, surprinde mai atent mediul social (meseriaşi, funcţionari, ţărani) schiţînd şi cîte un caracter, ca acela de parvenit, asupra căruia, totuşi, nu insistă, senzaţionalul ocupînd de asemenea primul plan (unei fete i se serveşte de pildă opium în dulceaţă).

O latură retrogradă o constituie la începutul romanului românesc *Serile de toamnă la ţară*, tot din 1855, de A. Cantacuzino, şi „romansul" Doamnei L. (Marie Boucher şi V. A. Urechia) *Omul muntelui* (1858). În schimb „romanţul" lui Pantazi Ghica *Un boem român* (1860), construit după *Scènes de la vit de bohème* de Henry Murger, aduce cel puţin o definiţie a speciei, foarte valabilă :

„Un romanţ — zice Pantazi Ghica — este totdeauna tabloul societăţii, criticul răului, al viţiului, prejudecăţilor, tot omul are sau a avut o parte a existenţei sale, consacrată unui romanţ."

Mai amănunţit se discută limitele speţei în *Don Juanii din Bucureşti* (apărut fragmentar în 1861 şi presupus a fi acel „roman des moeurs" al lui Ion Ghica, al cărui manuscris s-a descoperit de curînd, apoi opera lui Pantazi Ghica, în fine, un roman de Radu Ionescu). Romanul — zice autorul —

„poate lua toate formele şi ne poate spune tot, ne poate descrie tot. Faptele mari ale istoriei, simţimentele puternice ale sufletului, obiceiurile vieţii, romanţul cuprinde tot, exprimă tot. Unul caută dezvoltarea vieţii în studiul faptelor istorice, altul în analiza inimii omeneşti, cel din urmă în observarea obiceiurilor. Aceste trei forme se completează una pe alta şi formează istoria întreagă a societăţii".

Pantazi Ghica citează pe Thackeray, pe Dickens şi mai ales pe Balzac care „a fotografiat toată societatea franceză din secolul XIX în profundele sale romanţe care compun nemuritorul său monument grandios : *Comedia umană*. Luînd în considerare lipsa romanelor româneşti de tip balzacian, autorul credea că ceea ce a făcut Balzac pentru Franţa singur, puteau face la noi mai mulţi scriitori, unindu-şi efortul ;

„Dacă trebuie să credem că sîntem încă foarte departe de *Comedia umană* a lui Balzac, şi prin urmare şi de *Comedia sociale* a noastră, putem însă avea romanţe de obiceiuri, cari să ne reprezinte cîte o faţă a societăţii noastre, cîte unul numai din numeroasele tipuri cari vedem împrejurul nostru."

Cel dintîi care va realiza acest plan într-un roman de solidă creaţie obiectivă, opunînd două lumi, este N. Filimon cu *Ciocoii vechi şi noui sau ce naşte din pisică şoareci mănîncă* (1862—1863), primul roman românesc tipologic, balzacian, ce înfăţişează psihologia arivistului în epoca dintre domnia lui Caragea şi răscoala lui Tudor Vladimirescu. Trebuie remarcat (pentru că mai tîrziu, ignorîndu-se pe nedrept aportul lui N. Filimon, se va vorbi de lipsa romanului „urban") că *Ciocoii vechi şi noi* zugrăveşte viaţa orăşenească, desigur în formele ei feudale, specifice, de la începutul secolului al XIX-lea. Filimon îşi concepuse romanul său ciclic, în două părţi, dar a doua parte, ce trebuia să prezinte ascensiunea ciocoilor noi, n-a mai avut timp s-o scrie. A încercat-o fără prea mare succes. Gr. H. Grandea în *Vlăsia sau ciocoii noi* (1876). Autorul pretinde că deţine faptele dintr-un manuscris rămas de la poetul Ion Catină care a pactizat, ca Faust, cu diavolul spre a cunoaşte soarta revoluţiei de la 1848. Catină căpătase ca diavolul şchiop al lui Lesage facultatea de a privi în orice casă prin mijlocirea unui cauc pus pe cap. Astfel el constată că Baboi (C. A. Rosetti) şi Sclipici (Brătianu), sînt trădători ai revoluţiei. Alte personagii sînt Eliade, Marin Serghiescu Naţionalul şi un tînăr Ghimpa, îndrăgostit, arestat şi bătut cu biciul în faţa fricosului Bibescu, şi care, la sfîrşit, se împuşcă pe mormîntul iubitei sale Smaralda. Intriga lui Grandea e tenebroasă şi eroii reali şi fictivi sînt mişcaţi în chip arbitrar, teza romancierului fiind că revoluţia eşuează din cauza unui „complot al străinilor" (Baboi e grec, Sclipici bulgar). Cu toate acestea Grandea intuia coaliţia dintre conservatori şi liberali, formată încă din vremea revoluţiei, în scopul de a jefui ţara, ca pe o „Vlăsie socială".

Scanned with CamScanner

Intenţia de a continua pe Filimon este vizibilă la Duiliu Zamfirescu încă din romanul *Lume nouă şi lume veche* (1891), deşi întîiul său roman *În faţa vieţii* (1884) pesimist, relua tipul inadaptabilului din *Manoil* de D. Bolintineanu, romancierul fiind şi el un poet. Însă *Romanul Comăneştenilor*, început în 1894, duce mai departe romanul ciclic, desigur înrîurit mai de grabă de Zola decît de Balzac, adică trecînd de la realism la naturalism, din fericire fără exagerări, scriitorul avînd un temperament clasic. Duiliu Zamfirescu era un scriitor cult, cunoştea pe Stendhal şi pe Flaubert, pe Bret Harte şi pe Tolstoi şi unele opere ale sale *(În război, Anna)* presupun o influenţă a romanului rus *(Război şi pace, Ana Karenina)*, cu toate că modelul e strivitor. *Viaţa la ţară* şi *Tănase Scatiu*, conţin bune pagini de observaţie, o tipologie (în special aceea a parvenitului), dar Duiliu Zamfirescu face greşeala de a atribui boierimii vechi sentimente democratice şi greşeala de a socoti ţărănimea ostilă numai ciocoimii parvenite (teza aceasta a condamnării arendaşului va avea un ecou în literatura semănătoristă degenerînd în şovinism în romanul lui C. Sandu-Aldea *Două neamuri)*. Romancierul se salvează prin creaţia unor tipuri autentice (de pildă Saşa Comăneşteanu) şi prin compoziţie, ridicînd, sub acest din urmă raport, romanul la un nivel încă neatins. Exact aceeaşi ideologie (simpatie pentru clasa aristocrată) se află şi în romanul lui N. Petraşcu *Marin Gelea* (erou în care s-a recunoscut arhitectul Ion Mincu) conţinînd o oarecare critică a saloanelor bucureştene de la începutul secolului nostru. Defectul principal al acestei scrieri ca şi al romanului lui C. Mille *Dinu Milian* (1892) ce se continuă în 1901 cu *O viaţă*, unde se văd primele manifestări ale proletariatului industrial născînd (romanul e înrîurit de prozatorul comunei din Paris, Jules Vallès, cu trilogia lui *Jacques Vingtras)*, stă în faptul că eroul e un neadaptat că şi Mihai Vereanu al lui Jacob Negruzzi, ceea ce-l circumscrie mai de grabă nuvelei, eroul veritabil de roman fiind adaptabil prin definiţie la orice condiţii.

Scanned with CamScanner

După G. Baronzi, care în *Muncitorii statului* tratase inconsecvent viaţa funcţionarilor umili, Mihail Sadoveanu va fi cel mai atent observator al lumii impiegaţilor din oraşele de provincie şi va înfăţişa într-o lungă serie de romane o varietate a „omului de prisos" din literatura rusă (scriitorul a cunoscut bine încă din tinereţe opera lui Ivan Turgheniev din care a şi tradus). Primul roman din serie este *Floare ofilită* (1906), al doilea *Însemnările lui Neculai Manea* (1908), al treilea *Apa morţilor* (1911) narînd, cu mijloace împrumutate din Dostoievski, un caz similar aceluia din *Madame Bovary* de Flaubert. Din cauza reducţiei sufleteşti a personagiilor, romanele au aspect de nuvele, unele nuvele dimpotrivă *(Haia Sanis, Duduia Margareta)* fiind mai de grabă scurte romane. Eroul din micul roman *Oameni din lună* (1923) e un fel de Cousin Pons, *Locul unde nu s-a întîmplat nimic* repetă *Apa morţilor, Demonul tinereţii* este romanul renunţării, *Cazul Eugeniţei Costea* (1936) roman balzacian de intrigă familială.

În *Îndreptări* Duiliu Zamfirescu încerca regenerarea neamului Comăneştenilor prin încrucişarea cu sînge de peste munţi. Ideea e desigur naivă. Nu mai puţin romanul energiei naţionale apare în Ardeal în 1906 prin *Mara* lui Ion Slavici. Mara, tip de văduvă întreprinzătoare şi aprigă, este o puternică replică la *Floarea ofilită* a lui Mihail Sadoveanu (în 1930 Mihail Sadoveanu va da cu *Baltagul* o creaţie la fel de viguroasă — în Vitoria Lipan). În istoria romanului românesc, *Mara* reprezită o dată şi un punct de răscruce. Din păcate scrierile imediat următoare ale lui Ion Agîrbiceanu *Legea trupului* şi *Legea minţii* (1911) şi chiar *Arhanghelii* (1913), cu toată pictura realistă a mediului social şi moral din Ardeal, nu merg pe aceeaşi linie, eroii fiind sau neadaptaţi sau puritani, prin intervenţia subiectivă a autorului, de altfel ca şi eroul lui Slavici din *Cel din urmă armaş* (1923), incapabil să domine lumea din jurul său.

Primele două decenii ale secolului al douăzecilea au fost sărace în romane. *Sîngele Slovenilor* (1908) de Caton

Theodorian, roman sadovenesc, tratează problema eredității, a regenerării, ca și *Îndreptări* de Duiliu Zamfirescu. Din acest punct de vedere sînt mai interesante ca documente, conținînd o analiză serioasă a stărilor sociale, romanele istorice ale lui Radu Rosetti, *Cu paloșul* (1905) și *Păcatele slugeriului* (1912). Dar creatorul adevăratului roman istoric este Mihail Sadoveanu care publică în 1904 *Șoimii*, în 1907 *Vremuri de bejenie* și în 1915 *Neamul Șoimăreștilor*. Învățînd tehnica povestiri din Gogol *(Taras Bulba)*, din Sienkiewicz și din Alexandre Dumas-père *(Cei trei mușchetari)*, apelînd la izvoarele tradiției și ale folclorului, Mihail Sadoveanu a compus mai tîrziu capodopere ale genului, în care poporul trăiește în toate manifestările sale specifice, într-o creațiune de măiestrie artistică neegalată, constituind momente capitale în dezvoltarea romanului românesc *(Zodia Cancerului* sau *Vremea Ducăi-Vodă* 1929 ; *Nunta domniței Ruxandra, 1932 ; Frații Jderi*, 1934—1942).

Marea izbîndă în roman după primul război mondial este *Ion* (1920) de Liviu Rebreanu. Punctele de plecare ale romancierului sînt și în Filimon și în Slavici, metoda realist-critică, stilul colțuros, ca și al lui Slavici și Agîrbiceanu, dar scutit de naivitățile lui N. Filimon. Romanul intră puternic în realitate și zugrăvește remarcabil viața satului ardelean. Caracterul tipic al eroului crește din împrejurările istorice, instinctul creator al romancierului izbutește însă să facă dintr-un personaj reprezentativ, adică din ceea ce putea să rămînă doar un simbol, o individualitate. Ion nu e într-adevăr un simplu țăran cu sete de pămînt, e totodată un Julien Sorel al lumii rurale, un ambițios calculat, șiret, încăpățînat, „roturier", adică așa cum sînt și țăranii lui Balzac. Ca și *Mara* lui Slavici, *Ion* este apoi romanul energiei naționale, o imagine veridică a realităților specifice, exprimînd vitalitatea poporului nostru și îndreptățirea sa la viață, un monument al literaturii române, un salt calitativ în evoluția speciei de care ne ocupăm. *Răscoala* (1933) a consacrat pe

Liviu Rebreanu ca pe cel mai mare creator epic al literaturii noastre, la nivelul celor mai buni romancieri din literatura mondială.

Războiul şi Revoluţia din Octombrie n-au rămas fără ecou în literatura română. Revoluţia din Octombrie fiind pînă în 1944 un subiect interzis de oficialităţi. În *Pădurea spînzuraţilor* (1922) Liviu Rebreanu înfăţişează problemele pe care le punea războiul ardelenilor, cazul semnificativ al ofiţerului român Apostol Bologa care refuză să lupte împotriva fraţilor săi, dar n-are nici curajul să treacă dincoace. Romanul lui Ion Minulescu *Roşu, galben şi albastru* (1924), care a stîrnit entuziasmul lui Paul Zarifopol, prezintă în mod absolut neserios, nu războiul, cît pe ambuscatul de război Mircea Băleanu. Opus acestuia este Dinu Bordea, eroul lui Eugen Todie din romanul *Hîrdăul lui Satan* (1926). Autorul zugrăveşte dezastrul de la Turtucaia, desfrîul lumii mondene a Bucureştiului, represiunea grevei muncitorilor tipografi din decembrie 1918, manifestaţiile muncitoreşti de 1 Mai, greva generală din 1920, cu anume nerv jurnalistic, fiind lipsit însă de capacitatea de a da viaţă eroilor săi. Tema războiului e tratată şi în romanul lui Cezar Petrescu *Întunecare* (1927) cu amplexiunea tuturor claselor sociale (moşieri, marea şi mica burghezie, lumea rurală), dar cu un unghiu de vedere pesimist, personajul principal Radu Comşa, mare mutilat de pe front, fiind un erou din familia „omului de prisos".

De fapt primul roman despre război l-a scris Mihail Sadoveanu în formă de cronică a anului 1917 *Strada Lăpuşneanu* (1920) prefăcută apoi în *Trenul fantomă*. În afară de romanele istorice, Sadoveanu mai compune acum un număr de romane despre sufletul ţărănesc, căutînd a surprinde reacţiunile lui tipice, evocînd peisajul geologic milenar, dar şi schimbările produse în natura morală şi materială a civilizaţiei. În *Venea o moară pe Siret* (1925) sînt mai multe teme. E întîi ruinarea vechii boierimi reprezentate de Alexandru Filoti Buciumanul prin intervenţia unui nou Tănase Scatiu, arendaşul avar Ciornei,

Apoi este tema emancipării unei fete de țăran transformată în doamnă, în fine tema competiției erotice între Filoti tatăl, Filoti fiul și flăcăul Vasile Brebu. Uciderea Anuței de către acesta din urmă rezolvă conflictul psihologic care e în același timp și social. *Baltagul* (1930), inspirat din *Miorița*, e romanul energiei sufletului popular deloc împăcat cu soarta și romanul transhumanței, al migrațiilor păstorești calendaristice, o viguroasă imagine a mocanilor (țărani de la munte). *Uvar* (1932) este o evocare a peisajului asiatic vînătoresc, din perspectiva unui iacut rămas la noi din vreme războiului, *Nopțile de Sînziene* (1934) evocarea peisajului silvestru ce, împreună cu localnicii, descendenți din pecenegi, se opune exploatării încercate de emisari ai capitalului străin, *Ostrovul lupilor* (1941) înfățișează în continuarea *Baltagului* viața mocanilor emigrați în Dobrogea, alături de povestea lui Deli Ali ben Iusuf, haiduc turc, o satiră virulentă la adresa justiției. Cezar Petrescu în *Comoara regelui Dromichet*, Victor Ion Popa în *Velerim și veler Doamne* (1933) pornesc din această linie sadovenistă.

Sărim peste romanele fără interes ale lui Dem. Theodorescu, și ne orpim la Carol Ardeleanu. În *Diplomatul, Tăbăcarul și actrița* (1926), roman bizar, interesînd însă prin zugrăvirea vieții muncitorilor tăbăcari, se simte înrîurirea lui Gorki. *Am ucis pe Dumnezeu* (1933), mai absurd, pare un ecou din *Crimă și pedeapsă* de Dostoievski, *Viermii pămîntului* (1933) și *Pescarii* au conținutul unor reportaje, insuficient redactate. *Viață de cîine* (1936) și *Robul* de Dem. Theodorescu vin din *Vagabonzii* lui Gorki.

S-au uitat cu totul cele opt romane ale lui V. Demetrius înregistrînd fără selecție felurite figuri din viața capitalei, văzută în *Orașul Bucuriei* și *Matei Dumbărău* ca o Sodomă și clasificată statistic pe profesiuni : *Păcatul rabinului* (1920), *Domnul colonel, Domnul deputat...* (1921), *Monahul Damian*. Același București sibarit apare și în *Babylon* (1921) de Radu Cosmin

Adevăratul roman citadin l-a creat Hortensia Papadat-Bengescu în ciclul de patru romane al Hallipilor publicat în decurs de mai bine de un deceniu (*Fecioarele despletite*; 1926; *Concert din muzică de Bach*, 1927; *Drumul ascuns* şi *Rădăcini*, 1938). În acest ciclu ni se înfăţişează procesul lent de descompunere fără leac a înaltei societăţi compuse din prinţi degeneraţi, moşieri, industriaşi cu cucoane snobe îngrijite de doctori parveniţi, vechili boieriţi, bastarzi, copii înapoiaţi mintal din cauză viciilor părinteşti şi copii precoci, o faună bogată în varietate, roasă de luxurie şi de maladii congenitale, un alt roman *Logodnicul* (1935) explorînd şi mica burghezie arivistă şi depravată. Realismul scriitoarei („Am aflat — spune ea — ce înseamnă pentru mine romanul : ceva aspru, grav, fără cruţare, ca şi viaţa cea de dincolo de faţade. Muncă aridă în materialul cel mai dens al adevărului"), determină o viziune superioară celei a lui Duiliu Zamfirescu din ciclul Comăneştenilor. Supunîndu-se la obiect, Hortensia Papadat-Bengescu, reprezentantă ea însăşi a boierimii, nu are simpatii de clasă, izbutind să ne prezinte o imagine obiectivă, critică a societăţii româneşti „distinse", dintre cele două războaie. Prin zugrăvirea acestei lumi mondene şi snobe, mai mult decît prin tehnică, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu are contingenţe cu romanul proustian. Sub raportul analizei psihologice insistente scriitoarea e continuată de Anton Holban (*Romanul lui Mirel*, 1929. *O moarte care nu dovedeşte nimic*, 1931, *Ioana*, 1934) şi de Ovidiu Constantinescu (*Sfîrşit de spectacol*, *Oamenii ştiu să zîmbească*). Lucia Demetrius (*Tinereţe*, 1936, *Marea fugă*, 1937) şi Henriette Yvonne Stahl (*Steaua robilor*, 1934, *Între zi şi noapte*, 1940, *Marea bucurie*, 1947), tratînd teme din literatura bengesciană, eşuează în senzualism (ultima este însă autoarea unui excelent mic roman al energiei feminine rurale, *Voica*, apărut în 1924 şi remarcat de G. Ibrăileanu, autor el însuşi al romanului de analiză *Adela* din 1933). Tot aici aş nota *Soarele negru* (I *Oameni*, 1946; II, *Zeul*, 1949) de Ticu Arhip, interesantul roman de analiză psihologică feminină *Pînza de*

păianjen de Cella Serghi și unicul roman al Olimpiei Filitti-Borănescu, *Un episod ciudat* (1947).

Autor a două mari romane *(Ultima noapte de dragoste, întîia noapte de război*, 1930, *Patul lui Procust)* este Camil Petrescu. Năzuința romancierului a fost întîi aceea de a înnoi tehnica romanului prin folosirea metodei proustiene. Vechile canoane cu privire la noțiunile de timp, spațiu, caracter, erau răsturnate și înlocuite, timpul cu durata, spațiul material cu cel moral, caracterul cu conștiința. În *Patul lui Procust* nu asistăm la întîmplări, ci la rememorări de fapte din trecut făcute prin intermediul unor scrisori, la comentarii și paranteze. Eroii reconstituie fiecare din punctul său de vedere, prin mijlocirea memoriei afective și a analizei, viața unor personaje absente, evenimente scurse. Primul roman conține în partea a doua un jurnal de campanie stendhalian. Desigur nu acesta e meritul lui cel mai important. În romanele sale, indiferent de tehnica folosită, trăiește însă intelectualul setos de certitudini, în luptă cu societatea meschină și obtuză, preocupată în mod strict de problemele materiale și de plăceri ce se obțin cu bani. Deși învins și împăcat în cele din urmă cu gîndul sinuciderii izbăvitoare, bănuim în Ladima un revoltat din toate fibrele de societatea în care trăiește, de lumea exploatatorilor nemiloși ce se împotrivesc acțiunilor celor mai generoase (eroul e ziarist și poet).

Ar fi cu neputință să citățm tot (nici nu e acesta scopul articolului), să cuprindem toate aspectele romanului românesc dintre cele două războaie, dezvoltat prodigios în această perioadă de un sfert de secol. E necesar numai să urmărim realizările de prim plan și direcțiile de desfășurare.

Astfel constatăm căutări în spiritul tradiției, după cum goana după „noutăți" la alții. Unii cultivă modelele, alții modele, alții originalitatea. Ionel Teodoreanu, evocator în *La Medeleni* (1925—1927), al copilăriei și adolescenței, e în prelungirea schițelor lui Delavrancea și a formulei semănătoriste cu boieri patriarhali și țărani idilici. Matei

Caragiale face în *Craii de Curtea-Veche* (1929) literatură de atmosferă pitorească și boemă subțire cu mari savori de limbă pornind din *Kir Ianulea* (dar îl precede și Pantazi Ghica !). Cezar Petrescu, luîndu-și drept model pe Balzac, repetă în *Calea Victoriei* pe V. Demetrius, iar în cele mai bune romane ale sale de evocare a vieții provinciale *(La Paradis general, Plecat fără adresă, Oraș Patriarhal, Tapirul)* pe Mihail Sadoveanu și Ionel Teodoreanu. C. Stere în romanul autobiografic *În preajma revoluției* e pe linia lui Dumitru C. Moruzi, plus ideologia poporanistă, al cărui teoretician principal a fost (totuși primele patru volume ale romanului, scrise sub înrîurirea binefăcătoare a marilor realiști ruși, în special a lui Tolstoi, sînt cu mult mai valoroase). Gib I. Mihăescu încearcă în *Donna Alba* (1935) să înfățișeze pretinsa artistocrație pe care însă o vede în culori false cu ochi speriați de om de condiție umilă. Damian Stănoiu a evocat cu umor, continuînd pe Aricescu, figuri de călugări și călugărițe, ipocrizia din mediul mănăstiresc *(Necazurile părintelui Ghedeon,* 1928, *Duhovnicul maicilor,* 1929, *Pocăința starețului,* 1931, *Alegere de stareță, Ucenicii sfîntului Antonie,* 1933). Gala Galaction tratează în genere în romanele sale *(Roxana,* 1932, *Papucii lui Mahmud,* 1932, *Doctorul Taifun,* 1933 și *La răspîntie de veacuri,* 1935) probleme de etică pe care, deși cleric, nu le rezolvă în spirit îngust canonic, teologal, ci, cu înțelegere pentru păcatele omenești, în sens umanitarist. G. M. Vlădescu se înscrie cu *Menuetul* (1933) în seria romancierilor de zugrăvire a mediului provincial (Mihail Sadoveanu, Cezar Petrescu). Din romanele lui Felix Aderca se reține paginile de campanie din *1916* (1936) precum și un roman viitorist, fantastic *(Orașele înecate).* Isac Peltz a zugrăvit realist mahalaua evreiască bucureșteană în *Calea Văcărești* (1934, Ury Benador un *Ghetto veac XX* (1937). Ion Călugăru evreimea săracă din nordul Moldovei *(Copilăria unui netrebnic, Lumina primăverii),* Mihail Sebastian situația intelectualului evreu perfect asimilat care nu e acceptat totuși de adepții totalitarismului fascist *(De două*

mii de ani). În fine se cade să amintim romanele lui George Mihail Zamfirescu (*Maidanul cu dragoste*, 1933, *Sfînta mare nerușinare*, 1935), pitorești tablouri ale mahalalei bucureștene, din păcate afectat lirice și licențioase peste marginile îngăduite. Aceste romane nu pot în nici un caz suplini lipsa literaturii de oglindire reală a vieții clasei muncitoare. În *Lina* de Tudor Arghezi sînt unele pagini despre viața muncitorilor din fabrica de zahăr de la Chitila, celelalte romane ale poetului (*Ochii Maicii Domnului*, 1934, *Cimitirul Buna Vestire*, 1936) fiind mai mult poeme sau pamflete. Pamflete adevărate sînt romanele lui N. D. Cocea : *Fecior de slugă*, 1933, *Pentru-n petec de negreață*, 1934, *Nea Nae*, 1935.

Cu romanul de intrigă și factură balzaciană *Enigma Otiliei* (care trebuia să se cheme mai de grabă „Moștenirea lui Costache Giurgiuveanu") scris în 1938 de G. Călinescu ne întoarcem la linia N. Filimon. Acțiunea se petrece la începutul secolului (1909 și mai tîrziu, deci în continuarea lui Duiliu Zamfirescu), din punct de vedere istoric și social datele totuși sînt prea puține. Autorul nu face atît cronică, nu oferă documente, ci observă umanitatea pe latura morală și-o clasifică. Moș Costache, Stănică Rațiu, Pascalopol, nu sînt atît personaje istorice, caracterizînd un anume moment, cît tipuri canonice ca Grandet, Rastignac, de Marsay (despre Pascalopol trebuie să spunem că ne apare în parte idealizat ca moșier, după nume fiind și el un parvenit de joasă proveniență ca și Tănase Scatiu, fost sigur arendaș). Chipul în care e prezentată ascensiunea lui Stănică Rațiu, de la avocatura fără procese pînă la deputăție, dovedește criticismul romancierului. În general acest tip de arivist, de ciocoi nou dispunînd de o energie inepuizabilă, se opune cu tărie tipului de inadaptabil așa de răspîndit în literatura noastră. G. Călinescu are un aderent la formula sa clasică în Ion Marin Sadoveanu, romanul *Sfîrșit de veac în București* (1941) propunînd și el un tip de parvenit în persoana lui Iancu Urmatecu.

Scanned with CamScanner

În rezumat liniile de dezvoltare ale romanului românesc pînă la 23 august 1944 sînt cam acestea :

Între 1853—1863 (într-un deceniu aşadar), după ce se făcuse încercări de roman de observaţie după metoda fiziologiilor balzaciene, scriitorii compun naraţiuni picareşti şi istorice, romane sentimentale-lirice şi de senzaţie pînă ce Filimon realizează o sinteză a tuturor acestor genuri în romanul citadin *Ciocoii vechi şi noi,* primul roman de creaţie obiectivă şi primul roman tipologic românesc cu bogat conţinut social.

Între 1863 şi 1920 (deci mai mult de jumătate de veac !) romanul citadin e părăsit pentru romanul vieţii rurale care cunoaşte două date importante (1894, *Ciclul Comăneştenilor* şi 1906, *Mara).* Conţinutul social al romanelor rurale din această epocă ne apare adesea deformat la Duiliu Zamfirescu şi obiectiv la Slavici, scriitor realist viguros în *Mara.* Totuşi *Mara* nu înfăţişează conflictul de clasă dintre ţărănime şi boierime, ci numai conflictele locale între naţionalităţile conlocuitoare din cadrul burgheziei rurale. Cît despre romanul vieţii din oraşele de provincie (început în 1906 din Mihail Sadoveanu) acesta nu e propriu-zis un roman citadin, deoarece oraşul de provincie la această epocă şi chiar mai tîrziu nu e decît o prelungire a satului. Formă de roman rural este şi romanul haiducesc, care a înflorit între 1875 şi 1894 şi romanul istoric început în 1904 de Mihail Sadoveanu. În romanul haiducesc lupta de clasă cedează adesea locul peripeţiilor epice, ca şi în romanul istoric, cu toate acestea un Radu Rosetti (istoric al problemei ţărăneşti) şi un Sadoveanu (mai ales în *Neamul Şoimăreştilor)* dau eposului eroic un caracter pronunţat social.

Între 1920 şi 1944 se reia întîi romanul ţărănesc *(Ion),* apoi romanul urban (în 1926), fără ca acesta din urmă să ajungă vreodată la prezentarea veridică a conflictului de clasă dintre marea burghezie şi proletariat. Bătălia cea mare s-a dat între realişti şi reprezentanţi ai tutror celorlalte metode de creaţie. Între naturalismul hîd sau tehnicist al lui Carol Ardeleanu, naturalismul pitoresc

al lui George Mihail Zamfirescu, lirismul egolatru al lui Ionel Teodoreanu, literatura de exacerbare a experienţelor inedite de tip Mircea Eliade sau Radu Tudoran şi eposul realist al lui Rebreanu şi Sadoveanu, realismul de observaţie acută al Hortensiei Papadat-Bengescu ori Camil Petrescu şi realismul clasic al lui G. Călinescu, poziţiile care au triumfat au fost cele din urmă. Într-o sută de ani, din care aproape trei sferturi înseamnă doar căutări cu cîteva momente de realizări, romanul românesc a parcurs drumul de secole al marilor literaturi, izbutind să impună literaturii mondiale creaţii de valoare incontestabilă, *Ion* de Liviu Rebreanu, *Fraţii Jderi* de Mihail Sadoveanu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu, *Enigma Otiliei* de G. Călinescu şi încă multe altele de care am vorbit la locul potrivit. Mai mult decît atît. Poporul nostru a dat literaturii franceze pe romancierul Panait Istrati (şi Lalou spune în istoria literaturii franceze că cel puţin *La Maison Thüringer* îi va salva numele de uitare), literaturii americane pe Peter Neagoe (romancier din linia Slavici) şi literaturii engleze pe E. C. Teodorescu (romancier în *Merry Midwife* de evocare umoristică a vieţii bucureştene de pe la 1900—1905). Aceasta e în linii mari dezvoltarea romanului românesc de la începuturile sale şi pînă după cel de al doilea război mondial.

Teoria romanului a interesat pe reprezentanţii români ai speciei şi în expunerea noastră am arătat diferitele momente ale dezvoltării ei. Eliade în prefaţa la *Noua Eloiză* tradusă de el din J. J. Rousseau şi Simion Marcovici în introducerea la *Viaţa contelui de Comminj* de d-na de Tencin, insistau asupra formulei etice. Kogălniceanu, Aricescu şi Pantazi Ghica întemeindu-se în special pe Balzac şi Eugène Sue pledau pentru romanul de moravuri, de observaţie şi de critică socială, fără a împiedica romanul de tip negru de a cărui înrurire nu scapă nici Filimon. Într-o conferinţă din 1867, *Despre influenţa lecturii romanelor traduse*, N. Nicoleanu combate romantismul vaporos din scrierile d-nei George Sand,

de care va beneficia însă D. Bolintineanu, traducătorul *Mizerabililor* lui V. Hugo. Mai tîrziu Eminescu, care se încercase şi el în roman, poate sub înrîurirea lui Spielhagen *(Problematische* Naturen ar putea fi modelul acelor proiectate *Naturi catilinare* din care ne-a rămas numai *Geniu Pustiu)* atacă şi el, în foiletoanele sale teatrale, romanele tenebroase de senzaţie, de felul celor ale lui Ponson du Terrail (între 1878—79 apăruse în traducere 14 volume sau 295 fascicole din romanul *Dramele Parisului,* lectura predilectă a Ziţei Ţircădău). În articolul *Literatura şi artele române în secolul XIX,* Caragiale definea romanul (după Stendhal) ca o „oglindă fidelă" a realităţii.

După primul război mondial, odată cu dezvoltarea romanului de toate soiurile, discuţiile cu privire la limitele şi implicaţiile sale s-au înmulţit. Simplificînd, am putea reduce problematica romanului din această perioadă la trei întrebări. Prima întrebare, formulată de Ibrăileanu şi apoi de E. Lovinescu, era : ce lume trebuie să trateze în primul rînd romancierul român ? Aceea de la sate sau aceea de la oraş ? (romanul rural sau romanul citadin ?) A doua întrebare era : încotro trebuie să se îndrepte observaţia romancierului ? Asupra lumii morale sau asupra relaţiilor sociale ? (roman psihologic sau roman social ?). În fine, a treia chestiune se referea la probleme de tehnică : se va continua formula romanului de tip clasic (Balzac) sau formula romanului modern ? (Proust şi variantele sale).

Poate că nu e lipsit de interes să reamintim cîteva din soluţiile sau ipotezele înfăţişate. Ibrăileanu, ca partizan al realismului şi ca teoretician al specificului naţional, aştepta cu încredere romanul citadin (fatal, după el, în condiţiile industrializării ţării), dar îl interesa mai mult romanul „realităţii naţionale" (rural). Totuşi cînd a apărut *Ion* el a avut serioase rezerve, opera părîndu-i-se „prea realistă" (voia să zică „naturalistă"). Cînd a apărut romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, E. Lovinescu, susţinător al „urbanismului" în dauna „ruralismului", a cre-

zut că cerința sa fusese satisfăcută, devenind un fervent apărător al autoarei. Și întrucît Hortensia Papadat-Bengescu insista în romanele ei mai mult asupra analizei psihologice, E. Lovinescu s-a făcut apărătorul literaturii cu caracter psihologic și chiar psihologist. Spre deosebire de Ibrăileanu ce opta pentru literatura de „creație" (conform clasificației sale), E. Lovinescu alegea literatura de „analiză", producînd el însuși romane interesante de acest fel (ciclul *Bizu*). Ulterior Camil Petrescu a încercat să adîncească noțiunea de analiză și totodată să concilieze noțiunea de analiză cu noțiunea de creație făcînd un roman „de experiențe" adică de interpretare a fenomenului vital prin anchetarea conștiinței. Nu mai pomenim de revoluția tehnică introdusă de Camil Petrescu în roman. G. Călinescu, sosit în urmă, va relua totuși tehnica balzaciană, clasică.

Opoziția ruralism-urbanism astăzi nu ni se mai pare o problemă, întrucît ne interesează deopotrivă și viața de la țară și viața de la oraș.

În romanul cu care încheiem expunerea noastră, *Desculț* (1948) de Zaharia Stancu predomină viața de la țară, dar nu lipsește nici cea de la oraș. Dat fiind că autorul e un poet, romanul e mai mult un poem liric, rememorarea unui destin despre care vom afla mai tîrziu multe alte lucruri, *Desculț* fiind un roman cap de serie.

Unii leagă chestiunea actualității în roman (fiind convenit că orice scriitor trebuie să înfățișeze în primul rînd vremea sa) de aceea a așa-numitei arte cu caracter „modern". Mulți cred că anumite formule ale romanului clasic (sau, dacă vreți, vechi) s-au perimat. Se mai poate face astăzi — după Proust, Joyce și în același timp cu Faulkner — se întreabă aceștia îngrijorați, — roman balzacian, cu narațiunea continuă, cu timp desfășurat normal, spațiu geografic și caractere canonice? Celor care socotesc că o astfel de întreprindere e semn de „tradiționalism", le răspundem că în Franța, la ora actuală, Proust e tot atît de perimat ca și Balzac și că foarte probabil moda nouă a scriitorului mai modern care

Scanned with CamScanner

i-a înlocuit, va trece în curînd şi ea. Aceasta înseamnă a umbla după şlagăre. În realitate Balzac e tot atît de modern ca şi Proust, numai că în ceea ce ne priveşte, Balzac e mult mai potrivit prin caracterul clasic, deci popular, al artei sale, cu spiritul nostru, decît Proust, pentru a cărui tehnică (fiindcă e vorba de o diferenţă pur tehnică) avem mai puţină priză.

Pentru a vorbi omului de azi, scriitorul nu are nevoie de altă limbă. Cei mai buni scriitori, cu adevărat moderni, ai vremii noastre, nu se sfiesc să-şi recunoască modelele lor clasice.

Scanned with CamScanner

POEZIA LUI ION PILLAT

Opera poetică a bucureşteanului Ion Pillat (31 Martie 1891—17 aprilie 1945), una din cele mai bogate din literatura romînă, numărînd mai mult de 20 de volume, peste 700 de poezii şi aproape 1 000 de pagini, este pe cît de greu de selectat pentru o antologie, tot pe atît de dificilă de prezentat într-o viziune critică de ansamblu.

Sub raportul periodizării, sarcina e întrucîtva facilitată de poetul însuşi, care a avut grija, adevărat noroc pentru noi, de a întocmi şi publica, numai cu un an înainte de a ne părăsi, o ediţie aproape completă de *Poezii*, în trei volume, corespunzătoare principalelor etape ale creaţiei sale. O repartizare mai exactă, pe linia evoluţiei interioare, a poeziilor, decît cea pe care istoricul literar ar obţine-o prin înşirarea strict cronologică a pieselor şi volumelor şi un text definitiv îngrijit chiar de autor alcătuiesc punctul de plecare al oricărui viitor editor, căruia nu-i mai rămîne decît obligaţia consemnării variantelor, a publicării volumului postum *Cumpăna dreaptă* (datat între 1941—1944), eventual a adăugirii la adenda a traducerilor lui Ion Pillat, lucruri în parte efectuate de Aurel Rău în antologia sa de *Poezii* (originale şi traduse) din 1965. Respectînd aşadar periodizarea poetului însuşi, prima etapă a creaţiei sale începe în 1906, la 15 ani şi se termină în 1918, după primul război mon-

Scanned with CamScanner

dial, la 27 de ani. Întîia producție, parțial publicată în volumele ulterioare, cuprinde poezii scrise între 1906 și 1910 și grupate sub titlul *Casa amintirii*, foarte semnificativ pentru întreaga operă a lui Ion Pillat, poet al rememorării afective a universului infantil, în trei cicluri, unul de rezonanță macedonskiană, „Prima verba", altul de sugestie muzicală, verlainean-simbolistă, „Cîntece de demult", și al treilea repetînd titlul general. Urmează volumul de orientare parnasiană, reamintind carducciene ode barbare în versiunea imnurilor lui Duiliu Zamfirescu, *Visări păgîne*, din 1912, apărut o dată cu macedonskienele *Flori sacre*, volumul simbolist, clasicizant în linia Moréas, *Eternități de-o clipă*, din 1914, volumul simbolist-fantezist cu ecouri de enigmatic și fabulos, comunicate parabolic, din Maeterlinck și Wilde, *Amăgiri*, din 1916, în fine volumul simbolist-parnasian în stilul Samain—Régnier, dar și Anghel, cu cîteva mărturii din anii războiului, în ciclul „Porumbeii morții", *Grădina între ziduri*, apărut la Paris în 1919. Din această abundentă producție de aproape 200 de poezii, întinse pe mai mult de un deceniu, rod al stagiului poetului în capitala Franței și al familiarității cu poezia contemporană, mai ales parnasiană și simbolistă, se pot reține multe viziuni interesante, ce nu izbutesc să se întrunească într-o atmosferă proprie, avînd mai degrabă aerul unor compoziții livrești.

Recunoaștem, alături de influențe străine, înrîurirea poeziei naționale, mai ales în latura exotismului, peisajul otoman al lui Bolintineanu, peisajul arab, mongol și nipon al lui Macedonski, budismul lui Eminescu, asiatismul lui Alecsandri, indianismul lui Coșbuc, apoi Italia și Grecia în ilustrația lui Duiliu Zamfirescu, iar sub raportul versificației, urme din toți aceștia și din Iosif și Anghel. Abia spre sfîrșitul perioadei, Pillat începe să se descopere pe el însuși în evocarea înfiorată a pămîntului părintesc din nordul Moldovei *(Seară la Miorcani)*, o primă întoarcere la „casa amintirii", punct cardinal al

Scanned with CamScanner

întregii creații și totodată ideea lirică fundamentală, deocamdată expusă numai conceptual :

În casa amintirii nu-i astăzi și nu-i ieri,
Căci orologiul vremii a încetat să bată
Și clipa netrăită a înghețat pe el.

O clarificare a transcendenței poeziei, altfel spus a unghiului superior din care poetul exprimă emoția sa în fața fenomenelor, va obține Pillat în a doua etapă a creației, desfășurată pe un deceniu, între 1918 și 1927, pînă la 36 de ani, în patru volume, totalizînd alte 200 de poezii, volume ce au stabilit reputația sa în epocă și în istoria literaturii române printre poeții de întîia mărime din perioada interbelică : *Pe Argeș în sus* (1923), *Satul meu* (1925), *Biserica de altă dată* (1927) și *Limpezimi* (1928). Pe baza unor teoretizări ale poetului, E. Lovinescu și G. Călinescu l-au subsumat tradiționalismului, ultimul diferențiindu-l de ortodoxismul gîndirist și prezentîndu-l ca pe cel mai prestigios poet român al roadelor. Adevărul este că Pillat e și un însemnat inovator, măcar prin consonanțele sale cu Francis Jammes și cu Rilke și că poezia sa nu rămîne la nivelul senzației, fiind și o meditație pe marginea labilității timpului și o redescoperire a candorii puerile și juvenile, prin capacitatea de transpunere a memoriei afective.

„Ceea ce distinge fundamental pe artist și mai ales pe poet — mărturisește Pillat însuși — este că pe cînd ceilalți oameni omoară printr-un asasinat lent și logic în sufletul lor pe copilul care a fost odată, poeții subjugați de un joc straniu și invers al propriei imaginații, îl păstrează la nesfîrșit, recreîndu-l mereu în suflet, ca într-un joc de limpezi oglinzi".

E chiar sensul esențial al poeziei pillatiene care, departe de a fi descriptivă, exterioară, de senzație oricît de acută, este o poezie interioară, de retrăire a trecutului, actualizat cu infinită intensitate în cele două cicluri ale volumului *Pe Argeș în sus*, cel dintîi intitulat „Florica", cel de-al doilea „Trecutul viu".

Într-adevăr, retras în preajma vîrstei de 30 de ani, pe meleagurile străbune, „acolo unde-n Argeș se varsă Rîul Doamnei", ca Horațiu la Tibur sau ca Alecsandri la Mircești, după un scurt tur de orizont peste vîrful dealului, vie, castan, cireș, satul Izvorani, pădurea din Valea Mare, zăvoi, luncă, parcul Goleștilor, poetul pătrunde în cămara de fructe, unde magia amintirii îi oferă un spectacol feeric și-i trezește neuitate voluptăți, prefăcîndu-l o clipă din nou în copil :

Deschid cu teamă ușa cămării de altă dată
Cu cheia ruginie a raiului oprit,
Trezind în taina mare a poamelor, smerit
Mireasma și răcoarea și umbra lor uitată.

Mă prinde amintirea în vînătul ei fum,
Prin care cresc pe poliți și rafturi ca pe ruguri,
Arzînd în umbră, piersici de jar și-albaștri struguri
Și pere de-aur roșu cu flăcări de parfum.

Șovăitor ca robul ce calcă o comoară
Din basmul cu o mie și una de nopți, mă-nchin :
Văd pepeni verzi — smaragde cu miezul de rubin —
Și tămîioșii galbeni ca soarele de vară.

Se-aprind fantasmagoric caise și gutui :
Trandafirii lampioane și lămpi de aur verde...
Dar părăsind cămara ce mințile îmi pierde,
Tot rodul vrăjitoarei cu lacăt îl încui.

Aceeași subtilă metamorfoză îngăduie maturului reînvierea bunicului în uniformă de iuncăr sub Ghica vodă și a bunicii în rochie cu șal și malacov, a fratelui Niculae și a sorei, fetița cu bucle, Pia, precum și a unui tînăr romantic, îndrăgostit de o diafană apariție :

Caleașcă, drum de noapte, păduri adînci de fag
Și prin frunziș e luna cernută-n ceață fină.
Poiene necosite de mult și miros vag
De flori de fîn în floare, de fragi și de sulfină...

În pace sufletească topindu-se, te-alină
Realitatea vremii pe al naturii prag,
Prin ce metempsicoză revăd obrazul drag
Al fetei de altă dată în albă crinolină !

Aceiași ochi sălbatici, același zîmbet trist.
Din care făurisem a dorului povară.
Și eu același tînăr și palid bonjurist...

Cînd ea înfășurată în vălul de percal
Îmbălsămat de vîntul pădurilor, în vară,
Visa la iarnă baluri la consulul muscal.

„Bonjuristul" din această poezie nu poate fi poetul însuși, ci, cum înțelegem din *Aci sosi pe vremuri*, tot bunicul, căci el recită tinerei în crinolină, Calyopi, *Le lac* de Lamartine și *Zburătorul* de Eliad, precum nepotul, într-o întîlnire similară, va recita logodnicei sale din simboliști :

Și m-ai găsit, zîmbindu-mi aproape pueril,
Cînd ți-am șoptit poeme subtile de Merill

în varianta definitivă :

Și m-ai găsit zîmbindu-mi, că prea naiv eram
Cînd ți-am șoptit poeme de bunul Francis Jammes.

Înlocuirea făcută de poet în acest vers devine semnificativă dacă ținem seama de clasificarea simboliștilor la Guy Michaud, unde Stuart Merill e trecut printre reprezentanții ramurii fantastice. În spiritul aceleiași clasificații, am apropia pe Ion Pillat de Charles Péguy, definit de Michaud ca poet „al timpului regăsit".

Pe Argeș în sus este culegerea cea mai caracteristică a lui Ion Pillat, ceea ce nu înseamnă că volumele următoare nu mai spun nimic nou și pot fi neglijate. Și efigiile din *Satul meu*, asemănătoare, cum s-a remarcat, cu destinele lui Edgar Lee Masters din *Spoon River Anthology* și *Biserica de altă dată* cu memorabilul ciclu „Povestea Maicii Domnului" în spiritul rilkeanului *Das Marien Leben* și mai cu seamă volumul *Limpezimi* cu simpaticul jurnal campestru din „Calendarul viei", în stilul bonom al lui Francis Jammes, sînt opere nu numai de impecabilă execuție, dar și de autentice resurse lirice.

Ultima etapă a poeziei lui Ion Pillat se înscrie între 1927 și 1944 și numără o cantitate dublă de volume și peste 350 de poezii, numai din oboseală depreciate de

istoricii literari, excedați de persistența poetului, pe nedrept învinuit de facilitate, capabil dimpotrivă de un admirabil efort artistic, pe seama căruia trebuie pus probabil sfîrșitul său prematur, la 54 de ani.

Superficială este considerarea lui Ion Pillat în această fază drept un poet academizant afectat, lipsit de profunzime. În *Caietul verde* (1932) meditația asupra ireversibilității vremii, asupra prăpastiei dintre trecut și prezent, asupra înstrăinării de propriul eu, asupra ideii însăși de trecere a timpului, pusă sub semnul întrebării, dă pasaje de mare vibrație lirică :

În fața mea, la masă, băiatul meu citește
Cu fruntea încrețită puțin de încordarea
Ce-l face să urmeze povestea. Raza lămpii
Ușure îl atinge pe păr bălai, și geana
Lui lungă dă o umbră. E fiul meu. Deasupra-i
Mă văd copil, de-o vîrstă, în cadrul de altă dată.
Citesc și eu la lampă. Mi-e fruntea încrețită
Puțin de încordarea povestei începute.
Am păr bălai. Am gene prea lungi, umbrind privirea
În ape limpezi ramul mai bine nu-și răspunde
De cum viața nouă oglindă poza veche.
Sînt eu acel din față ? E el cel din perete ?
Cum ? Glasul meu de-atuncea îmi spune astăzi : tată.
Dar vremea ? Unde-i vremea ? O caut și e lipsă.

Cu egală gravitate este exprimată tristețea solitudinii umane și presimțirea timpurie a morții, la mijlocul drumului vieții :

Singur pe pragul îndoielii,
Pe pragul veșniciei și-al vremilor mai singur,
M-opresc să-mi aflu calea adevărată : fumul
Sătucului din vale pierind în dreapta, fumul
Topindu-se la stînga cu stolul meu în zare.
Și eu aici. Dar umbra se-ntinde, ziua scade.

Țărm pierdut (1936), *Scutul Minervei* (1934) și *Balcic* (1940) alcătuiesc un triptic asupra peisajului elenic, extins pînă la vechiul Dionysopolis, văzut nu sub aspect geografic, ci ca un spațiu spiritual, în latura mitică, și ca un climat favorabil aspirațiilor spre clasicism, în felul

celor din *Pilgerfahrten* de Stefan George. Poetul invocă graţia Minervei spre a urca în azurul veşnic :

O vrajă de pilaştri şi de proporţii drepte.

Totuşi, în *Balcic*, culoarea, chiar pitorescul, poate şi sub influenţa picturii lui Iser, Theodorescu-Sion, Şirato etc., nu sînt evitate, şi în *Cimitir tătărăsc* ne întîmpină un tablou policrom :

Printre rîpi trandafirii în zori de zi,
De mărgean şi de-argint vînăt în apus,
De jar alb la focul zilei, pe deal sus.
Pietre sure pe mormintele pustii.

Printre ele, cenuşii ca iarba rea,
Cu urechile pleoştite, măgăruşi.
Peste ele, sinilie marea, ca
O velinţă cu chenar de pescăruşi.

Din colibe de lut ars şi dat cu var,
Ţigăncuşe cu basma şi în şalvari
Vişinii, portocalii, de-un roşu mat,
Joacă-n pîntec pe un viers tărăgănat.

Cele 117 *Poeme într-un vers* (1936) compuse în maniera imaginilor-definiţii ale lui Jules Renard din *Histoires naturelles* au avut un ecou instantaneu în Franţa, în monostihurile lui Emm. Lochao *(Nuvelle Revue Française*, mai 1936) denunţate ca lipsite de originalitate de autorul român, deşi procedeul nu-i poate fi atribuit în exclusivitate.

Ultimele volume ale lui Ion Pillat, *Umbra timpului* (1939), *Împlinire* (1940) şi *Cumpăna dreaptă*, rămas în manuscris, reiau teme mai vechi, fără a diminua, dimpotrivită, accentuînd, tonul crepuscular al rememorărilor :

Pe aleea veche nici un om,
Nici o frunză pe castanii de cărbune,
Doar trecutul : cucuvae într-un pom.
Und' ţi-e rîsul ? unde plînsul ? să mai sune
Pe alee în surdină ca prin somn.

Scanned with CamScanner

Albă casă, neagră frunză, putred parc :
Roata timpului își pierde uruirea.
Taina vremii mînă umbrele în țarc
Numai toamna mi-a rămas și amintirea
Albă-n zare, sură-n casă, neagră-n parc

★

Ating cu anii toamna și, precum
Pădurea mea din suflet își așterne
Frunziș brumat pe veștedele perne,
Tot ce mi-a fost străin s-a stins în drum

Pieri coloarea verii : foc și fum —
Răsar arhitecturile eterne.
Din rămurișul alungat de ierne
Rămîn coloane trainice de-acum.

M-am despoiat de lume și de mine,
Ca să-mi găsesc prin jertfă bogăția,
În marmora cu-nfiorări senine.
De-asupra turmei ce grăbește-n moarte
Risipind cununi de-o zi eu am tăria
Să-mi hotărăsc nemuritoarea parte.

★

Între oglinzi și umăr lîngă umăr
Cu mine, mă privesc la infinit :
Mulțiplicat ecou ce m-a orbit,
Sau adevăr, pe-același cînd îl număr.

În transparențe reci de teoreme
Oglinzile opuse îmi deschid
Pe oceane legănate-n vid
O geometrie vie de poeme.

O, timp invers ! O, clar afund de ape
Iovite-n digul sufletului dur !
O, val lăuntric, sare și azur,
În care numai lacrima încape !

Cu gemenii din mine pribegiți,
Oglinzi pustii, de ce să mai mințiți ?

Poezia lui Ion Pillat mai este considerată rece, de suprafață, poezia unui hedonist inferior sau a unui elegiac minor. Într-o postumă din *Cumpăna dreaptă*, poetul răspunde că sub limpezimile lui sînt genuni, că destinul i-a fost aspru și furtunos, dar că plînsul său e disciplinat artistic. O contemplare ridicată la treapta impersonalității și o continuă năzuință spre desăvîrșire fac din poezia lui Ion Pillat una din permanențele literaturii române și universale.

Scanned with CamScanner

G. CĂLINESCU ROMANCIER

Cînd criticul şi istoricul literar G. Călinescu, autor pînă în 1932 a două lucrări despre influenţa misiunii catolice în ţările române şi a *Vieţii lui Mihai Eminescu*, a făcut să apară în 1933 romanul *Cartea nunţii*, mulţi au fost înclinaţi să socotească gestul o simplă diversiune. Se înrădăcinase ideea, lansată de Titu Maiorescu într-un articol din 1886, că între poeţi şi critici ar exista o incompatibilitate, că nici creatorii nu sînt capabili să dea judecăţi de valoare asupra fenomenului literar, nici criticii nu posedă instinctul creaţiei. Teoria era exemplificată mai ales în cadrul literaturii române, unde, cu toate acestea, unii critici, ca E. Lovinescu, publicase pînă în 1933 patru volume de nuvele şi schiţe şi şase romane, ultimele două *(Bizu* şi *Firu-n patru)* de oarecare ecou, alţii, ca Mihail Dragomirescu, începînd la această dată un roman ciclic *(Copilul cu trei degete de aur)*, iar G. Ibrăileanu oferindu-ne, tot acum, excelentul roman de analiză, *Adela*. E. Lovinescu a continuat să publice încă cinci romane, pînă în 1938, lăsînd pare-se şi un voluminos roman în manuscris, fără a se înscrie totuşi în rîndul marilor romancieri români din perioada interbelică. Cel care a spulberat pentru totdeauna legenda incapacităţii de a crea a criticilor în domeniul prozei de ficţiune este G. Călinescu.

Intenţia mărturisită a lui G. Călinescu, scriind *Cartea nunţii*, a fost „pe de o parte de a se recreea, pe de alta

de a face un exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa, prin dezlănțuire, elementul liric care-i e (valabil ori nu) congenital". În repetate rînduri el vestise înainte că înțelege să facă „un roman liric, la modul grec, luînd ca model *Daphnis și Chloe* de Longos. Schematism psihologic, descripție de atmosferă, chiar elemente de o certă facilitate, în scopul petrecerii, erau prevăzute...".

Astăzi, acest roman al lui G. Călinescu, republicat în 1965, ne apare într-adevăr ca un exercițiu, nu, desigur, minor, dar oricum prea juvenil și academic, fără suficientă desfășurare epică și deci fără observație psihologică, linear și abstract, uneori chiar convențional. Eroii (tînărul Jim Marinescu, proaspăt întors de la studii din străinătate, Vera, fata nubilă, Dora, Lola și Medy, adolescentul Bobby) nu întreprind în tot romanul nimic din ceea ce le-ar putea da viață, ei merg la bar, la cinema, la ștrand, la o partidă de box, la mare, în chipul cei mai obișnuit, servindu-se de automobil, de telefon, de costumul de baie, adică de avantajele civilizației, autorul voind a sugera ieșirea României și deci a literaturii ei prin 1930 din patriarhalitate. În modul de a iubi, robust și cu exaltare, fără anxietățile eroului romantic, al lui Jim, s-a văzut o influență a erotismului de tip dannunzian și lawrencian, o anume emfază virilă.

Cele mai bune pagini ale acestei cărți care trebuie văzută ca o cîntare a cîntărilor modernă, ca un poem nupțial, sînt de ordin liric. Autorul vede mai mult aspectul exterior al lucrurilor și ființelor, dar cu un ochi de estet, descoperind fantasticul în real, sublimul în banal, plasticul în haotic. Peisajul carpatin natural e tratat la fel ca cel citadin sau maritim din perspectiva criticului de artă, în stare de a face oricînd asociațiile trebuitoare, de a recunoaște stilul sau școala, de a percepe totul în lumina educației artistice. Putem semnala totdeodată tentația de a surprinde universul în aspectele sale fundamentale de întocmire și dezagregare, facerea și desfacerea, diafanul și decreptitudinea, iuvența

și senilitatea. În contrast cu Jim, Vera, Lola și Medy, apar bătrînul maniac devirilizat Silvestru și colecția de fosile din „casa cu molii" (tanti Magdalina, tanti Ghenca, tanti Fira, tanti Mali) văzută cu sarcasm breughelian și îngăduință baudelaireană.

Da la idila pastorală din *Cartea nunții*, G. Călinescu a trecut după cinci ani în chip rațional la romanul de tip clasic modern, de data aceasta luîndu-și ca model pe Balzac. Lirismul fiind acum principial înlăturat, problema care se punea romancierului era de a născoci o tramă epică în vederea configurării caracterelor. Într-un articol publicat în *Adevărul literar și artistic* nr. 918 din 1938, *Cîteva cuvinte despre roman*, G. Călinescu susținea că soluțiile epice sînt puține și că lista subiectelor de roman se reduce aproximativ la șase :

„1) Istoria tînărului care vrea să pătrundă cu orice chip în viață, subordonînd toate afecțiunile acestei pasiuni : ambițiosul plat, comun ; 2) Istoria ambițiosului idealist, în stare de toate înfrîngerile pentru glorie, putînd oscila între ratare grandiloc-ventă și genul posac ; 3) Istoria femeii nesatisfăcute, căzînd la maturitate în dezordinea pasiunii romantice ; 4) Istoria bărbatului matur, plictisit de căsnicie, distrugîndu-și viața și familia în experiențe erotice tardive ; 5) Istoria bărbatului sau a femeii, care neizbutiți ei înșiși în viață, își revarsă energiile asupra copiilor, devenind personaje odioase pentru alții și apăsătoare pentru propria progenitură ; 6) Istoria incapacității de adaptare, care nu duce la lirism, ca în nuvelistica noastră, ci la invidie".

Putem enumera eroii rezultați din astfel de subiecte la Balzac, Stendhal, Flaubert : 1. Rastignac, Lucien de Rubempré, Julien Sorel ; 2. Cousin Pons, Cesar Birotteau, Balthazar Claës ; 3. Madame Bovary ; 4. baronul Hulot ; 5. père Goriot, Felix Grandet ; 6. Cousine Bette.

Romanul *Enigma Otiliei*, apărut în două volume în 1938, în 1966 în ediția a VIII-a, în traducere franceză, germană, rusă, cehă și greacă, e construit pe două planuri, ca destinul tînărului care înainte de a-și face o carieră parcurge criza erotică și ca istorie a unei moșteniri. Cele două planuri fuzionează. Adolescentul Felix Sima, alt Jim Marinescu, absolvent al Liceului Internat din

Iaşi, orfan, vine în 1909 în Bucureşti la unchiul său, Costache Giurgiuveanu, pentru a urma facultatea de medicină. Giurgiuveanu, rentier avar, ţine în casa sa pe orfana Otilia Mărculescu cu promisiunea de a o înfia. Otilia, prietena din copilărie a lui Felix, e răsfăţată de moşierul Leonida Pascalopol şi invidiată de toţi membrii familiei Tulea, în frunte cu sora lui Costache, Aglae, cu cele două fiice ale maniacului Simion Tulea, Olimpia şi Aurica, şi cu ginerele lui Simion, avocatul fără procese Stănică Raţiu. Intriga e simplă. Felix iubeşte pe Otilia, gelos pe Pascalopol, incapabil de a lua el însuşi o decizie, distingînd între dragostea spirituală şi cea materială, rezistînd ispitelor Otiliei şi acceptînd graţiile întreţinutei unui general bătrîn, Georgeta. Otilia la rîndul ei, iubeşte pe Felix pînă la sacrificiu, dar optează, mai ales cînd îşi dă seama că, sub aparenţa devoţiunii, acesta e prea lucid şi prudent, pentru Pascalopol, bărbat matur, generos şi altruist, înţelegător al capriciilor unei femei. Felix este, ca orice tînăr în formare, inconsistent şi labil, Otilia, la aceeaşi vîrstă, e deplin dezvoltată chiar din punct de vedere moral, mai aproape psihologic de Pascalopol. Romancierul se supune la obiect. Otilia se va căsători cu Pascalopol, rămînînd pentru Felix o idee, imaginea inalterabilă a eternului feminin, indiferent de peripeţiile prin care viaţa o sileşte să treacă (Pascalopol, bătrîn, îi va reda libertatea, spre a păstra şi el numai amintirea fericirii, farmecul unei feminităţi enigmatice).

Competiţia pentru moştenirea lui Costache Giurgiuveanu dă romancierului prilejul de a observa sub latura morală tot atît de adînc. Înaintat în vîrstă şi ameninţat de o congestie cerebrală, Costache nutreşte iluzia longevităţii şi-şi apără cu străşnicie banii, neducînd la capăt nici un proiect, spre a nu cheltui nimic. Tutore al Otiliei, el amînă necontenit înfierea pupilei deşi are o afecţiune reală pentru ea, în speranţa că viitorul fetei se va asigura de la sine. Faţă de rude nu simte absolut nici o obligaţie şi nici o ameninţare, nici prevestirea unui

cataclism nu-l abate de la norma de neclintit a caracterului său. Costache este expresia tipică a unei monomanii. Un altul şi-ar investi banii în afaceri spre a-i fructifica sau şi-ar lua măsuri mai severe de pază, convins că toţi l-ar fura, şi nimeni nu l-ar ocroti ; el ţine totul la el şi e hotărît să înfrunte eroic orice atac. Figura lui Costache Giurgiuveanu e una din marile creaţii ale romancierului. La acelaşi nivel trebuie situat Stănică Raţiu, arivistul, dar mai ales profitorul de ocazie, escrocul ordinar, lipsit de orice scrupul, gata oricînd de orice ignominie, fanfaron sentimental, afectînd seriozitatea, cultivator de paradă al demnităţii civile, demagog schelălăitor, oferindu-şi tuturor serviciile cu o limbuţie incontinentă, hilară. Stănică este reîncarnarea lui Caţavencu din *O scrisoare pierdută*, dotat însă cu o energie superioară şi nu-i de mirare că pînă la urmă izbuteşte să smulgă de sub saltea banii lui Costache, provocîndu-i moartea, şi, căpătuit, părăseşte pe Olimpia care nu i-a dat „un copil viabil", însurîndu-se cu Georgeta spre a avea dacă nu copii, cel puţin protectori asidui în carieră (ajunge temporar prefect) şi afaceri (patronează tripouri şi alte case deochiate).

Aglae, Olimpia şi Aurica alcătuiesc un triptic nu mai puţin memorabil de tipuri. Aglae e femeia voluntară care-şi terorizează soţul şi-şi menţine peste limitele îngăduite autoritatea asupra copiilor, punînd la cale sau împiedicîndu-le căsătoria. Olimpia e nevasta plată predestinată părăsirii, Aurica e faţa dizgraţioasă, agresivă, invidioasă de soarta altora, ca verişoara Bette.

Galeria personajelor e, firește, mult mai bogată. Simion Tulea e soţul subordonat de soţie, decăzut din rosturile sale în familie, alienat : Titi, ca şi tatăl său, un apatic rămas prea mult sub tutela maternă ; colegul lui Felix, Weissmann, un medic în devenire, optimist, cu leacuri la toate ; medicul Vasiliad, un sceptic.

O caracteristică a mai tuturor personajelor este volubilitatea, transcrisă uneori de romancier în forma unei

scene de comedie, ca, de pildă, în episodul vegherii lui Costache Giurgiuveanu :

Stănică : Dacă familia mea nu s-ar fi prăsit atîta vă spun pe onoarea mea, azi aş fi milionar şi Olimpia ar sta numai la Nisa. Am unchi şi mătuşi foarte bogate, cît păr în cap. Însă toţi au copii şi nepoţi, încît, pînă să-mi vie rîndul, mai bine mă lipsesc. Să ai noroc în viaţă, vorba Aurichii, asta e tot. Unul se zbate de mic, învaţă, îşi umple plămînul de oftică, şi altuia îi pică moştenirea de-a gata.

Aglae : În familia noastră toţi au fost strîngători şi au ţinut la neamuri. Numai Costache nu ştiu cui a semănat că a fost tăcut, secret cu rudele, de nu ştie nimeni cum stau lucrurile lui.

Aurica : Frumuseţea nu e totul, sînt femei urîte care plac bărbaţilor, e şi luxul, însă pentru asta trebuie să ai bani.

Titi : Nu mai joc, m-am plictisit, mă duc mai bine să mă legăn.

Aglae : Olimpia, şi tu Aurica, să fiţi cu ochii în patru, să nu ia cineva vreo hîrtie, vreun lucru, nici un cap de aţă, aici eu răspund, ca unica rudă mai de aproape.

Vasiliad : Toate îngrijirile, în cazuri de astea, de apoplexii, de tromboze, le găsesc inutile. Mai devreme sau mai tîrziu, bolnavul tot moare. E numai o supărare pentru familie, afară de cazul cînd bolnavul mai poate fi utilizat pentru testare.

Olimpia : Eu cred, mamă, c-ar trebui să-l întrebi dacă a făcut vreun testament şi unde l-a pus, nu să-l căutăm ca nişte nebuni. în urmă.

La virtuţile de prezentare a caracterelor şi pasiunilor omeneşti se adaugă în *Enigma Otiliei* descripţia peisajului citadin, mai vechi aici ca în *Cartea nunţii* cu trei-patru decenii, cînd Bucureştiul avea mai puţin înfăţişarea unei mari metropole. Iată cum arată în viziunea lui G. Călinescu strada Antim :

„Strada era pustie şi lumea părea adormită, fiindcă lămpile de prin case erau stinse sau ascunse în mari globuri de sticlă mată, ca să nu dea căldură. În această obscuritate, strada avea un aspect bizar. Nici o casă nu era prea înaltă şi aproape nici una nu avea cat superior. Însă varietatea cea mai neprevăzută a arhitecturii (operă îndeobşte a zidarilor italieni), mărimea neobişnuită a ferestrelor în raport cu forma scundă a clădirilor, ciubucăria, ridiculă prin grandoare, amestecul de frontoane greceşti şi chiar ogive, făcute însă din var şi lemn vopsit, umezeala, care dezghioca varul, şi uscăciunea care umfla lemnăria, făceau din strada bucureşteană o caricatură în moloz a unei străzi italice",

Acelaşi ochi de estet ne întîmpină şi în zugrăvirea anticamerii locuinţei lui Costache Giurgiuveanu :

„Ea era de o înălţime considerabilă. O scară de lemn cu două suişuri laterale forma un soi de piramidă, în vîrful căreia un Hermes de ipsos, destul de graţios, o copie după un model clasic, vopsit detestabil cu vopsea cafenie, ţinea în locul caduceului o lampă cu petrol cu glob de sticlă în chipul unui astru. Lampa era stinsă, în schimb o altă lampă plină cu ciucuri de cristal, atîrnată de înaltul tavan lumina turbure încăperea. Ceea ce ar fi surprins aici ochiul unui estet era intenţia de a executa grandiosul clasic în materiale atît de nepotrivite. Pereţii, care, spre a corespunde intenţiei clasice a scării de lemn, ale cărei capete de jos erau sprijinite pe doi copii de stejar, adulterări donatelliene, ar fi trebuit să fie de marmură sau cel puţin de ştuc, erau grosolan tencuiţi şi zugrăviţi cu şablonul şi cu mîna, imitînd picturile pompeiene, şi îndeosebi porfirul, prin naive stropituri verzi şi roşii. Însă sistemul de perspective şi festoane în loc să fie tratat pe întregul cîmp al anticamerei, printr-o optică falsă de zugrav, era tăiat în două secţiuni corespunzînd fiecărui cat, indicînd astfel în chip supărător lipsa de coeziune a planurilor. În sfîrşit tavanul imita prin zugrăveli casetoanele unui plafon roman".

Sînt detalii nelipsite din romanele balzaciene, „atmosfera" menită să sugereze caracterul eroului adus înaintea noastră, aici a bătrînului avar Costache. Nu se poate trece cu vederea, în *Enigma Otiliei*, nici pictura imensităţii Bărăganului, repaos pentru Leonida Pascalopol, gentilom la el acasă în mediul rustic ca şi în cel burghez :

„Cînd brişca trecea printre semănături de porumb, zarea era astupată cu desăvîrşire. Nu se vedea nici un om, nici o vietate, afară de insecte şi de stoluri de vrăbii. Pluteau pe o mare galben verzuie, în care valurile prea înalte împiedicau ochii să tragă linia orizontului. La încetarea porumbiştilor, reapăreau miriştile sau lanurile, tot atît de lungi, de ovăz, cu paiul scurt şi aproape alb de uscăciune. Atunci, din cauza întregului şes cu ovăzuri, contururile priveliştii se rotunjeau, şi proporţia între lucruri, din lipsa unei unităţi de măsură, devenea nebună. Prăjina unui puţ cu cumpănă îi urmări multă vreme din depărtare, fără să-şi poată da seama dacă era o simplă prăjină sau un stîlp colosal. Un cal ieşit pe neaşteptate în marginea cîmpurilor părea gigantic, copilul care-l mîna din urmă cu o nuia, un ciclop. Multă

Scanned with CamScanner

vreme, lipsa desăvîrşită a oricărei aşezări omeneşti dădea călătorilor impresia ieşirii din orice margine posibilă a civilizaţiei şi diforma noţiunea de timp".

Enigma Otiliei a obţinut în epocă o aprobare unanimă şi s-a spus că romanul reprezintă pentru literatura citadină ceea ce *Ion* al lui Rebreanu reprezenta pentru literatura rurală. Într-un articol din *Viaţa românească*, 1939, nr. 1, *Camil Petrescu teoretician al romanului*, G. Călinescu opunea concepţiei despre roman a autorului *Patului lui Procust* (dosarul unei existenţe reconstituit pe baza memoriei afective involuntare), aceeaşi concepţie de moralist clasic care observă umanitatea morală şi o clasifică pe tipuri.

„Romanul — scrie G. Călinescu — nu apare decît cînd ne dăm seama că începe să se organizeze o lume de tipuri şi de caractere. Cît e viabil în Proust este obiectiv şi organic şi prin aceea clasic, deşi aglomerat cu încetineală. Restul, adică trăirea concretului, a eului absolut, nu e, vai, decît un album de senzaţii, de impresii, de opinii, de maxime".

Autorul *Enigmei Otiliei* opta deci în continuare pentru romanul obiectiv. Dar prin această categorie se înţelegea adesea relatarea jurnalistică a unor fapte aparţinînd contingenţei. Constatînd că „se face prea multă sociologie şi istorie" nesubsumate unei transcendenţe, G. Călinescu susţinea în articolul *Sensul clasicismului* din *Revista Fundaţiilor Regale*, 1946, nr. 2, că numai orientarea „spre o psihologie caracterologică şi spre umanitatea canonică" duce la adevărata creaţie în roman.

Un exemplu de transgresare a istoricităţii ni-l oferă romanul *Bietul Ioanide*, scris între 1947 şi 1949 şi apărut în 1953, de curînd în a treia ediţie. Tema, definită de autorul însuşi într-o scrisoarea pe care am publicat-o în *Gazeta literară* din 17 martie 1966, a fost să arate „cum trăiesc spiritele academice vremurile furtunoase". Sub raport epic, romancierul se serveşte de mitul folcloric al meşterului Manole pentru a analiza încă o dată soarta creatorului de geniu într-o societate meschină, obtuză, incapabilă de a promova valori. Se pare că avem de-a face

cu o alegorie. În 1941, G. Călinescu publicase *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, operă monumentală, de o valoare inegalabilă și inestimabilă, care a dat loc totuși la controverse și polemici violente. Autorul a dat un prim răspuns voalat într-o scrisoare aparent bizară, un pretext dramatic cu acțiunea în China antică, intitulat *Șun sau calea neturburată, mit mongol* (1943), în care Șun, „muzicant, poet, filozof, agricultor, olar, mînuitor al tuturor industriilor folositoare" este un adept al confucianismului așezînd mai presus de orice puterea morală și respectul vechilor rituri. În *Bietul Ioanide* (titlul ascunde o ironie) eroul e, ca și modelul său mitic, un arhitect însuflețit de măreațe proiecte, imposibil de înfăptuit în lumea mercantilă, filistină. Ioanide construiește, în ciuda tuturor împotrivirilor, concurat de profesorul de beton armat Jean Pomponescu, un monument original, o bazilică prevăzută cu cupolă de sticlă, replică îndrăzneață, sarcastică, la proiectul conformist al rivalului său, „catedrala neamului". Actualizarea mitului poate fi urmărită mai departe. În legenda meșterului Manole, creația, mănăstirea Curtea de Argeș, nimicește procreația, Manole fiind nevoit să-și sacrifice soția și copilul spre a împiedica dărîmarea zidului și a da viață edificiului. Ioanide, absorbit de visurile lui constructive (ar fi voit să devină un alt Antonio Sant'Elia), pierde pe cei doi copii ai săi, Tudorel și Pica, implicați în formația cu caracter totalitar „Mișcarea" care și-a luat drept lozincă sloganul nietzschean, adoptat de Mussolini, „vivere pericolosamente". O dată înfăptuită, opera de artă devine o realitate autonomă, care se detașează, cu cît e mai realizată, de creatorul ei, pînă la anularea lui. În legenda folclorică, meșterul Manole, sechestrat pe acoperișul mănăstirii, piere, încercînd să se salveze ca Icar, cu aripi de șindrilă. În *Bietul Ioanide* monumentul devine, încă înainte de a fi terminat, locaș de închinăciune al membrilor „Mișcării". Semnificația romanului este că într-o societate obscurantistă, în care confuzia valorilor înlocuiește cultul lor, creatorul e silit la o acti-

Scanned with CamScanner

vitate măruntă, precară (Ioanide va construi „locuințe ieftine“ pentru oameni onești), monumentele de artă rămîn nefinite și li se dă o destinație absurdă, neconcepută de autor.

În scrisoarea amintită, G. Călinescu neagă că ar fi voit să scrie un roman din viața politică a anilor 1938—1941. „Din moment ce un roman observă prin definiție invariabilul în variabil, presupusul document e întotdeauna falsificat“. Intenția fundamentală a fost de a prezenta eroi complecși, fiecare avînd o concepție despre univers. Ioanide „are mereu în față antinomia construcție umană — eroziune“, Pomponescu „oscilează între valoarea de castă și aceea a creației personale“, Panait Sufletel „crede în clasicități“ fiind dominat de frică asemeni lui Don Abbondio, Conțescu „cunoaște lumea sub unghiul geologicului“, Gonzalv Ionescu are noțiunea adevărului sub forma informației „științifice“, Bonifaciu Hagienuș e „moralist, cunoscător al filozofilor greci“ și al sublimităților eroilor lui Plutarh, dar oricît de erudit, un cinic și un laș, Dinu Gaittany și Maximilian Hangerliu „recunosc valorile genealogice“, Tudorel, Gavrilcea, Carababă „au spasmul revelării lor prin forță, ei sînt din familia aventurierilor cu nuanțe, Tudorel de pildă reflectînd-o și ca om individual și ca membru al nației sale“ („Doru este o personalitate, distingîndu-se violent de turmă, a cărei ideologie din cauza asta o trădează fără să vrea“). Butoiescu însuși, constructorul lui Ioanide, are profunditățile lui, „e un Sancho Panza serios, pe lîngă un Quijote al arhitecturii, bunul simț asociat cu imaginația“.

„Evenimentele de aparentă politică — susține autorul — sînt numai niște prilejuri de manifestare a energiilor și de altfel caracterul lor fantastic este... evident. Exercițiile de crimă prin repetiția lui *Juliu Caesar*, procesiunile cu facle, basilica ireală cu cupolă de sticlă, trebuie să aibă pentru cititorul din Coreea sau din Costarica aspectul epocii lui Savonarola sau a lui Lorenzino de' Medici. Presupusul document politic, exterior și himeric, e doar un mijloc de a surprinde și a studia reacțiunile unei generații sedentare, absorbite în cultură (Ioanide, Hagienuș etc.)“.

Substanța interioară esențială a romanului, recunoscută de autor, ar fi în *Bietul Ioanide* tot eroticul. „De astă

dată eroul tînăr Tudorel, corespunzător lui Felix, se verifică frigid. Înțelegătorul subtil al lui Eros este tot bărbatul matur, echivalent al lui Pascalopol, și anume Ioanide. Concepția lui despre eternul feminin este mai largă și nu se mai poate fixa într-o femeie, de aceea feminitatea a fost reprezentată prin distribuție în mai multe femei. Elvira, tovarășa maritală, față de care, etic, arhitectul este strîns devotat, Erminia, femeia pură, Sultana, femeia agresivă, Indolenta, femeia voluntară și rece, Pica, tînăra exaltată". Aceasta din urmă ar fi corespondentul Otiliei din romanul anterior. „Ioanide, după o lungă experiență erotică, sfîrșește prin a deveni un mistic patern" (ca Pascalopol). „În Pica se sublimează aspirația lui ultimă față de eternul feminin, în chipul dragostei pure pentru fiică, înăbușind sentimentele profane". Celelalte eroine sînt varietăți de inefabil temperament feminin oglindit în conștiința bărbatului, căci, după G. Călinescu, caracterul e prin excelență „viril". Astfel, madam Valsamaki-Farfara e introdusă deoarece, fiind o contemporană a lui Ioanidei, inspiră frica de decreptitudine. Momentul tipic e acela în care madam Farfara își ascunde mîinile descărnate. Ioanide ca bărbat poate păstra mai îndelung senzația vieții, eliminînd semnele exterioare ale îmbătrînirii, părul pe care și-l rade, bunăoară. Atracția față de Indolenta se explică în bună parte prin aceea că Indolenta repetă tipul juvenil al doamnei Farfara. „Problema erotică este examinată paralel aproape la toți eroii. Pomponescu, asemeni chinezilor, are cultul mamei, al consoartei, aspirînd și spre o concubină decentă, tolerată de familie. Gonzalv, pedantul, are un prestigiu surprinzător asupra femeilor maritabile. Butoiescu-Botticelli rămîne credincios întîiului jurămînt. Hagienuș e senil priapic, dar totdeauna iubitor al copiilor și cultivator religios al memoriei soției etc.".

Atitudinea politică a eroilor a fost, autorul însuși mărturisește, pe cît posibil evitată la eroii principali.

„Pe Ioanide nu-l interesează politica lui Doru ci distanța sufletească între tată și fiu, între care se observă totuși o sur-

prinzătoare afinitate. Pomponescu nu e studiat în relaţiile lui politice, ci în acelea cu Mamy, Maman şi Indolenta, în blazările lui, în sentimentul neantului. Scena în care i se înapoiază proiectele expuse, înşirîndu-i-se prin casă, e capitală pentru definirea lui. Pomponescu e un personaj serios, delicat, care chiar în momente de exacerbare a amorului propriu (căci la asta se reduce invidia lui) nu are, din cauza educaţiei, curajul de a ataca direct. El trece printr-o criză de ură justificată, virilă şi profesională, pe care apoi o învinge ca un gentleman. Memoriul lui Tudorel n-are caracter politic. E documentul... psihozelor juvenile".

În scopul de a da cursivitate analizei psihologice, romancierul recurge la formula senzaţională, utilizată de cei mai severi analişti, ca de exemplu Dostoievski, sau la epicul de fasciculă (gen Eugène Sue, dar şi Stendhal). Cele mai variate mijloace de expunere (naraţiunea propriu-zisă, descripţia, portretul, reportajul de anchetă, memoriul, jurnalul intim, confesiunea, pînă şi fişa grafologică sau horoscopul) sînt utilizate, autorul excelînd în portretul caracterologic, uneori abia inserat în acţiune, ca în cazul eroilor Saferian Manigomian, Dan Bogdan, Hergot, Oprescu. Dar oricît de puţin e ţinut în scenă, eroul capătă contur. Manigomian e negustorul colecţionar voluptos, Dan Bogdan e veşnicul oponent, Hergot e dezadaptatul total de la lumea reală, Smărăndache şi Smărăndăchioaia sînt musafirii eterni, colportori de veşti.

Momentele naraţiunii se succed rapid, tratarea faptelor e totdeauna impersonală. Execuţia lui Tudorel n-are nimic spectaculos şi Ioanide abia poate înregistra extraordinarul accidentului.

„De abia mai tîrziu, ca artist, Ioanide, în comun în fond cu toată lumea, cultivă amintirea Pichii, consacrîndu-i un salon de recepţie care de fapt e un mausoleu. Cioarec (unul din membrii „Mişcării") moare trivial, Tudorel face exerciţii de moarte avînd despre ea o prejudecată solemnă, Hangerliu moare cu bon-ton. Într-un al doilea jurnal, detaşat complet de viaţă, Tudorel reflectează asupra graniţei dintre viaţă şi moarte, Hangerliu face inscripţii semnificative, Cioarec are purtări de fiară încolţită...".

De un subtil umor e moartea lui Gonzalv la căpătîiul lui Conţescu, a călăului în locul victimei, neglijată de Hergot care preferă să noteze succint în jurnalul său:

Scanned with CamScanner

„Cerul extrem de senin, privit steaua polară".

Asupra necesității romancierului de a crea „o ficțiune stabilă care să incifreze experiența", G. Călinescu revenea în niște *Reflexii mărunte asupra romanului*, în *Viața românească*, 1956, nr. 6, susținînd că originalitatea e un „dar misterios", mai presus de orice metodă. Romancierul, repeta el totuși într-un alt articol, *A patra dimensiune* din *Contemporanul*, 1956, nr. 36, e un abstractor și un clasificator ca și omul de știință, cu deosebirea că conceptul lui despre om e un concret, adică un nou cetățean, mai clar sufletește, înscris la oficiul ficțiunilor". Romanul nu e obligator „greu de probleme și abisal", ci adesea e o operă „opacă și exanguă", „inefabilă ca marea", mai toate marile creații romanești fiind „simplificatoare, schematice, exuberante".

La această dată, G. Călinescu avea gata cel de al patrulea și ultimul său roman, *Scrinul negru*, apărut întîia oară în 1960 (ediția a doua, cu mici schimbări, e din 1963 ; există traduceri în limba poloneză, maghiară și germană), cu titlul sugerat de o notă introductivă la *Scrisorile unui egoist* (1896), 9 fragmente dintr-un proiect de roman al lui I. L. Caragiale (autorul cumpără la licitație un scrin vechi de stil rococo, în ascunzătoarea căruia descoperă un pachet prăfuit de hîrtii...).

Aparent continuare la *Bietul Ioanide*, noul roman e, în partea sa cea mai solidă, romanul unei femei de lume, al Cătălinei Zănoagă — Ciocîrlan-Gavrilcea, un fel de doamnă Bovary, căreia de-a lungul existenței i s-au împlinit însă toate aspirațiile. De fapt am putea socoti *Scrinul negru* și o urmare la *Enigma Otiliei*, căci Caty Zănoagă nu-i decît o încarnare a Otiliei, în cea de a doua etapă a vieții, după căsătorie. G. Călinescu a recunoscut (vezi articolul *Esența realismului* din *Cronicile optimistului*) că Otilia este „eroina sa lirică", o proiecție a subiectului său în afară, despre care ar fi putut spune ca Flaubert „Otilia c'est moi", ceea ce nu înseamnă că i-ar lipsi Otiliei însușirile creației obiective. Că fondul liric subiectiv nu e absent în noul personaj feminin, Caty în-

dreptățind propoziția „Caty c'est moi", se subînțelege, putem admite totuși că distanțarea față de această din urmă eroină e mai mare și că simpatia romancierului merge mai puțin în acest caz în sensul idealizării sau al automistificării. Diferența de tratament se explică prin vîrsta personajului. Cît timp Caty are aceeași vîrstă cu Otilia nici o deosebire substanțială nu există între ele. Frumoasă și nebunatică tocmai ca și Otilia, Caty are aceleași veleități de lux și gust și e în căutare de bărbați cu poziție socială, în stare s-o ocrotească. Între Felix, tînărul inocent și sfios, fără un ideal ce l-ar depăși pe Pascalopol, epicureul dispus să ofere femeii un trai fericit, fără a-i răpi libertatea, Otilia alege pe Pascalopol. Deosebirea față de Caty este doar că Otilia va regreta pe Felix, în vreme ce Caty nu are nici o ezitare față de fiul unui fost și posibil nou prim-ministru, diplomatul *in spe* Gigi Ciocîrlan, care-o ajută să iasă învingătoare în competiția judiciară cu Cornelia Tilibiliu, mamă vitregă, pentru moștenirea tatălui defunct. O dată măritată, Caty dă pe față o sete de avere și renume care întrece chiar goana după plăceri. Cînd Francisco Oster, amantul argentinian, îi oferă un cec spre a plăti datoria făcută, în numele legației de la Buenos Aires, de soțul ministru, Caty preferă să plaseze suma în afaceri, în credința că Ciocîrlan se va descurca singur și-i pricinuiește astfel sinuciderea. La fel cînd cel de al doilea soț, maiorul, apoi colonelul Remus Gavrilcea, zis tigrul de Bengal, jefuitorul evreilor deportați în Transnistria, vărul șefului „mișcării" . din *Bietul Ioanide*, cere, la sfîrșitul războiului, bani spre a fugi peste graniță, îngrozit de eventualitatea arestării, Caty care angajase la Banca Națională o casetă de valori unde depozitase bijuteriile și obiectele de preț primite de pe front, refuză orice ajutor, notificînd urmăritului și divorțul. Redevenită doamna Ciocîrlan, Caty speră să beneficieze în noile condiții de privilegiile castei aristocratice în care scop făcuse un copil cu prințul bădăran Maximilian Hangerliu legitimistul din *Bietul Ioanide*, membru al „mișcării", executat o dată cu fiul arhitec-

tului. Mai departe, pierzînd ea însăşi banii, Caty va căuta să se ţină la suprafaţă prin tot felul de operaţii în născocirea cărora pune ingeniozitate şi tact. Astfel ea vinde obiectele din casă înlocuindu-le cu altele, evită să strîngă bani în numerar spre a nu fi surprinsă de stabilizare, recurge la troc, achiziţionează şi speculează mărfuri scumpe de farmacie şi drogherie. Bineînţeles, Caty n-are nici o noţiune a situaţiei prezente sau privitoare la viitor, fiind convinsă că timpurile bune pentru ea şi ai săi vor reveni. De aceea, convine cu fiul ei nelegitim să fie înfiat de prinţesa Hangerliu şi-l supune unei educaţii absurde, să călărească. De abia cînd e silită să-şi vîndă garderoba, începe să-şi dea seama de catastrofă, dar nici acum, memorînd momentele existenţei sale frenetice, nu percepe sensul destinului căruia i se abandonase. Nici cînd cade pradă cancerului, Caty nu pierde voinţa de a trăi, dar nici măcar acum nu se întreabă de ce şi pentru ce trăieşte. Viaţa acestei femei de lume pasionale e de o iraţionalitate absolută.

Scrinul negru nu este însă romanul unui destin individual. Caty e prezentată nu numai în ea însăşi, ci şi ca exponentă a unui clan care se prăbuşeşte o dată cu ea. E semnificativ că romanul se începe cu spectacolul înmormîntării faimoasei doamne, prilej pentru autor de a înfăţişa într-un vast tablou pe ultimii reprezentanţi ai clasei atinse iremediabil de declin. În fruntea cortegiului, alături de sumbra prinţesă Hangerliu în mare doliu după fiul său Max, merge „monseniorul" Valentin de Băleanu care crede că mîntuirea ţării n-ar fi posibilă decît prin părăsirea ortodoxiei pentru catolicism. După el, în rîndul al doilea, păşeşte fostul mareşal de curte Leon Cornescu, convins că starea de mendicitate este mai onorabilă prin scandalul ei pentru numele său, decît condiţia de funcţionar. „Mareşalul" duce de mînă pe Filip, fiul defunctei, o speranţă a acestei aristocraţii în ruină. Vin apoi contesa de Verner-Sternberg, acum profesoară particulară de limbi străine, cu inginerul Antoine Hangerliu transformat în reparator de aparate de radio, soţul Şericăi Băleanu,

Scanned with CamScanner

ex-proprietară a unui castel, învăşmîntată într-un mantou de leopard depilat. Urmează Costică Prejbeanu, zis regele Vahtang, specializat în vînzări la talcioc, întreţinut al bătrînei Carcalechi, ulterior însurat cu octogenara generăleasă Cernicev ; Charles-Adolphe-Vasilevs-Lascaris fost diplomat, actual traducător şi traficant de documente ; Zenaida Manu, poreclită Strâchineasca, celebră pomanagioaică ; contele Iablonsky, hamalul ; Matei-Radu-Mircea-Gaston Basarab, pretins descendent de voievozi, angajat monteur într-un mare atelier. Ironia e pretutindeni vizibilă în zugrăvirea acestei lumi, dar nicăieri vehemenţa pamfletară nu se simte, autorul menţinîndu-se în limitele unei înţelegeri superioare a dizarmoniilor vieţii privite cu umor filozofic.

Destinul Cătălinei Zănoagă-Aldea şi al clanului ei dă suficientă materie romanului. G. Călinescu a ţinut totuşi să-l completeze cu o a doua parte la *Bietul Ioanide*, care ar fi putut să apară şi independent. Cu toate că însuşirile creatoare ale romancierului ne întîmpină şi aici, adaosul apare excesiv şi superfluu. Aflăm astfel că pusilanimul Sufleţel, supravieţuitor al teroarei fasciste, a devenit, ca şi Gulimănescu, un zelator al „noului regim“ şi duşman neîmpăcat al „reacţiunii“ de care se apără cu bastonul umplut cu diamante ; că Hergot, luat drept evreu, e deportat şi ucis ; că Gaittany e admis atît în noua societate cît şi în epavele celei vechi ; că Bonifaciu Hagienuş s-a alienat şi a căpătat ticul de a se dezbrăca în public (se crede în plus Alexandru cel Mare şi şi-a întocmit un memoriu biografic-satiră a romanului istoric şi a legendelor istorice apocrife, tip *Alexandria*). Numai verva inepuizabilă salvează aceste pagini anecdotice fără o semnificaţie mai înaltă.

Cu ironie jovială sînt povestite isprăvile Hagerlioaicăi şi ale verilor Gavrilcea. Prinţesa Hangerliu se retrage la mănăstirea Hurez unde se călugăreşte sub numele de Maximilia şi-şi organizează, spre a rupe orice legătură cu lumea, o falsă înmormînare în prezenţa clanului aristocratic şi a lui Gaittany, care-şi face vînt de plictiseală

cu un ziar al timpului. Gavrilcea, fostul șef al centurionilor, face o vizită lui Sufletel și-i confiscă bastonul cu diamante, apoi, fugit peste graniță, e parașutat pentru răpirea lui Filip Hangerliu în vederea întemeierii unei dinastii în exil (el însuși se căsătorise cu Meme Hangerliu). În munți, unde fostul șef al centurionilor așteaptă cu Filip aterizarea unui elicopter ce urma să-i transporte în Elveția, apare Remus Gavrilcea, prefăcut în haiduc, vînător cu arcul de o extraordinară performanță (Maica Maximilia refuzînd să le procure hrană, colonelul îi stinge cu o săgeată lumînarea în chilie). Gavrilcea așteaptă cu încăpățînare elicopterul, vrea să schimbe ascunzătoarea, verii se încaieră, cad într-o prăpastie, Gavrilcea moare și e sfîșiat de vulturi, care-i atîrnă scheletul prin arbori...

Romancierul consacră un spațiu disproporționat arhitectului Ioanide, căruia i se atribuie, fără rost în ordinea ficțiunii, reconstituirea destinului Catyei Zănoagă din scrisorile găsite într-un scrin negru cumpărat la talcioc, coroborată cu diverse mărturii. Noile experiențe erotice ale lui Ioanide, reale și imaginare, cu Mini, secretara, sau cu Mihaela, zisă și Michelangiola, și Diana, sora ei, și cu balerina Cucly Iablonski nu spun nimic asupra eroului și par reflexul unui curios narcisism, al unei naive fanfaronade virile din partea autorului scoasă la iveală încă din *Cartea nunții*. Și mai curioasă la un estet de talia lui G. Călinescu apare lunga relatare (de dimensiunea unui capitol întreg !) a reprezentării baletului *Lacul lebedelor* de Ceaikovski.

Arhitectul era în *Bietul Ioanide* un nonconformist și în asta stătea tot interesul său ca erou de ficțiune. Pentru a face din el un constructor al lumii noi, socialiste, scriitorul trebuia să se ocupe cu precădere de această lume și numai în subsidiar sau chiar de loc de femeile de lume. Din nefericire, tot ce privește lumea nouă din *Scrinul negru* (Dragavei, Cornel, Leu etc.) e lipsit de consistență și identitate artistică. Romancierul a făcut eforturi considerabile de a investiga noile realități vizitînd cooperative agricole și uzine și publicînd în presă repor-

Scanned with CamScanner

taje de ecou care au trecut în roman fără a fi absorbite în ficțiune, ca reportaje propriu-zise și nu ca literatură.

În concluzie, G. Călinescu este în literatura noastră un romancier de formulă clasică. Mai mult poem decît roman, *Cartea nunții* reprezintă preludiul. *Enigma Otiliei* și *Bietul Ioanide* sînt construcțiile cele mai solide, excelînd sub raport caracterologic și tipologic. *Scrinul negru* e în paginile lui cele mai bune un roman flaubertian, pierdut în cronică prolixă a unor fapte insuficient generalizate artistic, într-o compoziție de aspect baroc.

Scanned with CamScanner

POETICA LUI G. CĂLINESCU

În *Principii de estetică* (Bucureşti, 1939), în *Jurnalul literar* (Iaşi, 1939), în *Vremea* şi *Jurnal literar*, seria a II-a, (Bucureşti, 1948, nr. 4—5), G. Călinescu, conferenţiar de estetică şi critică literară la Facultatea de filozofie şi litere din Iaşi, apoi profesor de istoria literaturii române la Facultatea de litere şi filozofie din Bucureşti, a publicat un *Curs de poezie* ţinut în primăvara anului 1938, scurte prezentări de „teoreticieni" ai poeziei ca Valéry, Claudel, Alain şi 12 lecţii de seminar în formă dialogată despre *Universul poeziei*. Cîteva însemnări despre fenomenul poetic se află adunate şi în volumul *Cronicile optimistului* din 1964 (*Despre purici, Microscop, telescop şi insecte, Rima plină, Despre măiestrie şi metaforă* etc.), în opera literară propriu-zisă şi în cea de critică şi istorie literară. Să ne ocupăm întîi aşa-intitulatul *Curs de poezie* şi de eseul care are ca obiect *Universul poeziei*. De o indiscutabilă originalitate, aceste două lucrări reprezintă, după opinia noastră, o contribuţie remarcabilă la clarificarea unor probleme de estetică literară, cu nimic mai prejos de acelea aduse anterior îndeosebi de Benedetto Croce (*Poesia e non Poesia, Poesia antica e moderna, La Poesia, introduzione alla critica e storia della poesia e della letteratura*), de diverşi esteticieni germani ca E. Ermatinger, H. Hefele, E. Hirt, E. Lucka, J. Pfieffer, O. Walzel (mai ales *Gehalt und Gestalt im Kunstwerk des Dichters*

Scanned with CamScanner

și *Vom Vesen der Dichtung*) și, în același timp, de Th. Maulnier în *Introduction de la Poésie française* (Paris, 1939). Înrîurit în parte de estetica italiană (Croce, dar și Adriano Tilgher, J. Evola), G. Călinescu are o poziție proprie, dacă nu materialistă, ferită în orice caz de iraționalism. Să încercăm a o defini.

Pornind de la ideea că poezia „nu e o stare universală, ci un aspect sufletesc particular cîtorva indivizi", G. Călinescu susține pe bună dreptate că nu putem nici defini, nici da norme pentru prepararea fenomenului poetic, care poate fi numai descris. Însă dacă e cu neputință de spus ce este poezia, *a posteriori* se poate arăta cum este ea, din studiul practic al poemelor ilustre. Pe baza observațiilor istorice și statistice, putem ajunge chiar la stabilirea unor pseudo-norme, adică a unor precepte care „nu trebuiesc urmate, ci numai meditate".

În formarea acestor precepte de caracter pur instructiv, eseistul urmează fie calea inductivă, fie cea deductivă, analizînd manifeste-program, mărturii ale poeților, poezii sau fragmente de poezii ilustrative. Un prim precept:

„Nu există poezie acolo unde nu este nici o organizație, nici o structură, într-un cuvînt nici o idee poetică",

sau, și mai pe scurt, „nici un sens", — este scos din analiza dadaismului și a futurismului. Dadaiștii pretindeau că adevărata poezie este opera hazardului, a lipsei de orice intenționalitate. Aceasta e adevărat în măsura în care preocuparea excesivă de procedee tehnice răpesc poeziei spontaneitatea, transformînd-o într-o mașină, dar abandonarea în voia hazardului nu duce la nimic, iar un hazard obținut în chip deliberat nu mai este hazard. Cînd nu e o simplă farsă, dadaismul ajunge prin eliminarea convențiilor artistice la descoperirea unor raporturi „care nu intră într-o structură aperceptibilă de la început" au însă (alt precept) un efect comic. De aici rezultă că emoțiile grave, solemne, care presupun repetarea unor gesturi comune, ceremoniale, nu exclud convenția și că în creația veritabilă proporția între știut și neprevăzut este în fa-

Scanned with CamScanner

voarea celui dintîi. Futuriştii voind să evite întîi de toate academismul şi să intre în imediateţa vieţii prezintă numai momente izolate, viziuni şi exclamaţii necoagulate. Din metoda futuristă se poate extrage perceptul că observaţia disparată duce în proză la reportaj, iar sinceritatea brută nu înseamnă neapărat autenticitate în peozie, unde viaţa urmează să dobîndească o semnificaţie.

O confirmare a preceptelor de pînă acum şi o anticipare a altora sînt realizate prin analiza compunerilor lui Urmuz, *Pîlnia şi Stamate, Ismail şi Turnavitu* şi *Cronicari*. Mimînd modul povestirii, Urmuz practică epicul pur, însă izbitoare la el e mai ales tehnica absurdităţii introduse conştient, de unde aspectul umoristic. Bergson a definit comicul ca fiind rezultatul suprapunerii mecanicului pe viu. Urmuz înfăptuieşte comicul evitînd mecanica asociaţiei conştiente prin mecanica fugii de orice asociaţe, adică prin menţinerea voluntară, permanentă, în absurd. Altceva urmăreau suprarealiştii. După reprezentantul lor cel mai autorizat, André Breton, suprarealiţşii îşi propuneau să exprime, prin nu importă ce mijloace, funcţionarea reală a gîndirii, automatismul psihic pur, mecanica gîndului nesupusă vreunui control şi în afara oricărui scop. Suprarealiştii au fost influenţaţi de filozofia bergsoniană a devenirii (viaţa e un rîu în care trăim înecînd raţiunea, scufundîndu-ne în ininteligibil) şi de cercetările lui S. Freud asupra viselor. Intuiţia lui Bergson fiind o iluzie, iar explicaţiile lui Freud neavînd decît parţial o bază ştiinţifică, suprarealiştii nu au putut descoperi mijlocul eficace de a exprima automatismul psihic pur pe care l-au sugerat fie printr-un efort foarte conştient, fie printr-un onirism artificial. Eroarea principală a suprarealiştilor este de a se fi abandonat aşa-zisul dicteu automatic, de a fi urmărit nu substituirea asociaţiilor logice prin scheme ilogice, ca Urmuz, ci înregistrarea unor imagini surprinzătoare mai mult prin incongruenţă decît prin vreo semnificaţie. Valabile fragmentar, poeziile suprarealiste nu izbutesc totdeauna să înlăture confuzia curată, îndepărtînd emoţia, care singură poate

Scanned with CamScanner

conferi un sens, dacă nu un înțeles notației viselor. Așadar un precept sună : „Fără emoție nu există poezie onirică". Alte observații interesante despre suprarealiști sînt următoarele :

„Din această experiență ies unele sugestii, aceea de pildă că e bine să ne scăpăm din cînd în cînd de tirania inteligibilului. În practică însă nici un poet mare n-a ieșit din această școală și în fond nici o poezie valabilă și, ca în cazul dadaiștilor, toți mai devreme sau mai tîrziu s-au lăsat de suprarealism. Evident, în materie de artă nu apelăm la sufragiul universal. Prin faptul că mulțimea respinge un anume fel de poezie nu înseamnă că aceea nu este valoroasă. Însă cînd elita unei epoci compusă din cîteva zeci de spirite promițătoare și în cele din urmă propunătorii înșiși renunță, e un semn că direcția e greșită. Unde lipsește orice fel de consimțire, oricît de restrînsă dar continuă, putem fi siguri că nu e poezie. Iar concluzia ultimă este că „arbitrarul sistematic obosește spiritul și că poezia cere un sens"."

O adaptare a bergsonismului la catolicism, a iraționalismului la misticism, a încercat abatele Henri Brémond în *La poésie pure* (1926). Suprarealiștii voiau să se cufunde în rîul devenirii, Brémond se abandonează total misterului divin. După el poezia e o stare de extaz, de pregătire a rugăciunii, o murmurare purificată de orice conținut, o „bolborosire". Dar „purificarea intenționată de conținut a poeziei este fără urmări estetice doarece în mod normal, conștienți sau inconștienți noi avem un conținut". Preceptul ce se poate enunța este deci că nu există poezia pură, că „sterilizarea duce în chip fatal la absurditate".

La o judicioasă analiză este supusă poezia dificilă formal. După G. Călinescu poezia hermetică are totdeauna un sens, deoarece tinde să spună ceva asupra universului sau cel puțin să pună în mișcare facultatea de penetrație în univers. Desigur cunoașterea artistică este altceva decît cunoașterea științifică, deși nu în totală contradicție cu ea. Tocmai aparența de gravitate a adevărului relevat de poeți stă la baza oricărui lirism. Hermetismul presupune o conștiință a universului, capabilă de a-l repre-

zenta metaforic sau, cum zicea Baudelaire, prin corespondențe. Baudelaire atribuie o astfel de capacitate lui Victor Hugo.

„Aucun artiste n'est plus universel que lui, plus apte à se mettre en contact avec les forces de la vie universelle, plus disposé à prendre sans cesse un bain de nature. Non seulement il exprime nettement, il traduit littéralement la lettre nette et claire ; mais il exprime, avec l'obscurité indispensable, ce qui est obscur et confusément revélé".

Brémond susținea că se află în poezie „certaines choses ineffables", niște gratii secrete, niște farmece imperceptibile și niște „agrements cachés" pe care nu le putem explica. Părerea lui G. Călinescu este că în anume condiții prozaismul, gnomismul, didacticismul pot conviețui cu lirismul, întrucît scutită de efort intelectual, mintea noastră poate cădea toată asupra mecanicei versurilor, rezonanței de oracol a sentințelor sau purei rostogoliri a vocabulelor. A alterna deci în poezie frazele substanțiale cu cele prozaice spre a lăsa mișcarea prozodică liberă și a da din cînd în cînd frîu liber verbalității pentru a atrage atenția asupra calității de ritual, de incantație, a poeziei, nu sînt atitudini greșite.

În sfîrșit există în marile poeme un factor constant structural asupra căruia consimțămîntul estetic e unanim :

„Poezia nu are nici o legătură cauzală cu sentimentele așa-zise adevărate și nici nu urmărește să trezească sentimente. Emoția poetică dacă este un sentiment, este un sentiment sui-generis, o emoție nepractică".

În sonetul lui Baudelaire *Corespondances* nu avem un sentiment, ci o atitudine în fața ordinii universului, o stare activă de contemplație care duce la recunoașterea compenetrației elementelor, a fenomenului sinesteziei, adică a întrepătrunderii senzațiilor de miros, văz și auz. Poezia spune ceva asupra lumii, fără preocupare de a instrui sau educa. Sforțarea poetului seamănă cu aceea a compozitorului care și el se străduiește să ne comunice prin tonuri nearticulate, ca un mut, un adevăr ce va

Scanned with CamScanner

rămîne mereu obscur. Ceea ce comunică poeţii nu e în fond nimic altceva decît „nevoia fundamentală a sufletului uman de a prinde sensul lumii". În poezia *Timbru* din *Joc secund*, Ion Barbu, încheie G. Călinescu, a simbolizat admirabil această năzuinţă intelectuală a poetului, „tradusă în rit şi cîntec".

Punctul de plecare în cel de al doilea eseu, *Universul poeziei*, este ideea că poezia îşi are universul ei, „aşa cum un continent îşi are fauna şi flora lui", constituind o lume aparte, cu rînduiala ei proprie. Nu toate lucrurile din natură intră în universul poeziei, ci numai acelea care, datorită imaginaţiei omenirii, pot deveni hieroglife, poeme-embrionare, momente favorabile la îndemîna poetului. Poezia este un animism reducînd lumea la destinul omului, la existenţa sa semnificativă printre elementele care poartă un mesaj. În orice lucru doarme un cîntec visînd neîntrerupt, spunea Eichendorff, şi a fi poet nu înseamnă decît a găsi cuvîntul magic care să trezească acel cîntec latent pentru ca lumea întreagă să înceapă să cînte.

După G. Călinescu, element poetic este în primul rînd focul ca hieroglifă a universului, care nu-i decît „un pumn de scîntei mai mari sau mai mici învîrtindu-se în beznă". Soarele e scînteia cea mai mare, simbol al rezistenţei luminii la umbră, al dramei vieţii, deci al destinului uman. Lirica fiind însă o formă de depresiune cultivată savant, poeţii cîntă rar soarele, care, cum spune Petrarca, orbeşte pe cel ce-l priveşte fix, producîndu-i impresia de întuneric, şi mai mult luna, simbol al răcirii şi stingerii, stelele, simboluri ale singurătăţii în spaţiu, şi mai cu seamă succedaneele lor terestre, focul din sobă iarna, lumînările, făcliile, lămpile cu gaz sau electricitate, materiile fosforescente, pietrele preţioase (focarele reci de lumină din lumea subterană).

Al doilea element poetic, dacă restituim ochiului nostru ingenuitatea primordială, este apa. Reprezentată ca natură dotată cu o naţiune lirică, ea se comportă ca o fiinţă poetică, sălbatică sau civilizată. Marea deşteaptă ideea de

forță instinctuală sau pacificată, torentul e titanul apelor, cascada, o draperie fluidă. Apa captată în cișmele are un susur pueril ori senil, apa solidificată devine parter, patinoar sau pistă de ski. Pictorii receptează mai ales aceste forme. Dar și poeții le pot aborda, atrăgînd atenția supra miraculosului metamorfozelor lichidului în solid, ori a solidului în vapori.

În cea ce privește regnurile, poetică e confuzia între ele, din cauză că deschide conștiinței ideea continuității lor. „Șarpele cu trupul rece pare un trunchi. Mișcarea lui convulsivă e o tranziție bruscă de la regimul vegetal la cel animal". Ceea ce încîntă e „părăsirea subită a ipostazei", prefacerea florii în fluture, a crăcilor unui copac în coarne de cerb. Unele vietăți marine, ca steaua de mare, acuză mineralul, altele, ca meduza, acuză vegetalul. Animalele colosale stîrnesc meditația poetică prin faptul că reprezintă însuflețirea unei mari cantități de materie, efemeridele, gîngăniile mici intră sub unghiul de observație al poeților pentru că biruie moartea prin plodirea gigantică. Tot ce reprezintă o analogie între om și procesul universal este poetic, creșterea ierbii, animalitatea sublimată a florilor, umanitatea copacilor cu brațele întinse spre cer dar țintuiți prin rădăcini de pămînt, despletirea patetică a salciei, dignitatea bradului drept, solemnitatea stejarului. Tăierea arborilor seamănă cu execuțiile capitale, descărcarea lemnelor toamna e similară înmormîntării.

În universul poeziei apar apoi himerele, animale și vegetale, care n-au prototip în lumea terestră, spețele din vis, născute din tendința de a atinge un canon de frumusețe spirituală, ca de pildă centaurul, grifonul, pegasul, nereidele, dar și îngerul a cărui anatomie e făcută într-un capitol special, neuitîndu-se sugestiile poeților, ale lui Petrarca, Poe și Mallarmé.

Din anatomia umană poetice sînt părul și unghiile (minerale și vegetale totdeodată), ochii pentru sugestia de mineral, sîngele văzut independent, nu în funcție vitală, maladiile care devitalizează sugerînd trecerea spre alte

regnuri, decreptitudinea, amintind eliberarea de pasiuni dar și involuția vieții, caducitatea organismelor.

Catagrafia cuprinde în sfîrșit alimentele poetice (apa, vinul, laptele, mierea, rodia), mașinile (trenul, avionul, tramvaiul, bicicleta, corabia, vaporul, orologiul), mobilele (masa, fotoliul, ușa, clanța, oglinda, scrinul, tigaia în care sfîrîie friptura), instrumentele muzicale (vioara, viola, violina, pianul, trîmbița, cornul, cimpoiul, clopotul).

Un mic număr de trucuri completează creația poetică : a face inventare de interior, adică a sugera viața prin absența ei ; a remarca stereotipia vieții prin sistematizarea anului în anotimpuri ; a solemniza prin a introduce într-o operație sacerdotală un gest banal ; a diminua și a mări, fie vizual, fie acustic.

Prevenitoare este concluzia dialogului :

„— Domnule profesor, sînt totuși nedumerit. Poetul cîntă focul, apa, mielcul, crinul, laptele, scaunul, etc. Nu vi se pare prea mic inventarul poeziei ? Dar jubilația, melancolia, nostalgia și celelalte multiple sentimente ale poeților unde rămîn ?

— Eu nu ți-am vorbit de tematica poeziei, ci de universul ei. Lucrurile din poezie putem să ne hazardăm a le cataloga. Ce e poezia însăși, e o problemă care depășește mijloacele noastre".

De fapt, am văzut că în *Curs de poezie* autorul dă un răspuns la întrebarea ce este poezia, indirect, arătînd cum este ea, dă de asemenea un răspuns privitor la ceea ce se poate înțelege prin sentiment în poezie. Poezia fiind, ca și arta în genere, un mod specific de cunoaștere a lumii, o tentație de re-creere a ei (Claudel echivalează cunoașterea poetică, „connaissance", cu o „conaissance", naștere împreună), fundamental în poezie e un factor intelectual, nu sensual, ideea în înțelesul cel mai pur „pornirea de a comunica". Ideea nu va să zică, precum în estetica maioresciană, un concept manifestat sensibil, ci numai necesitatea de a exprima, caracteristică muzicii și arhitecturii :

În fața morții, scrie G. Călinescu, filozoful gîndește discursiv, omul trăind practic plînge, muzicantul cîntă, arhitectul înalță un mauzoleu. În muzică și în monument nu se găsește deloc con-

ceptul morții, nici măcar simbolizat, dacă nu confundăm alegoria cu arta, însă muzicantul și arhitectul au aerul de a spune ceva. Dacă am descoperi un concept, ei n-ar mai avea aerul, ci ar spune într-adevăr și atunci procesul artistic ar fi oprit".

La fel se petrec lucrurile în poezie. Dacă în poezie descoperim un concept, poetul nu mai are aerul că spune ceva, ci spune de-a binelea, și procesul creației a încetat.

Am lăsat la o parte exemplele din marii poeți ai lumii, oferite la tot pasul de G. Călinescu în sprijinul argumentelor sale. Aproape nici un nume ilustru nu lipsește, propriu-zis autorul scoțîndu-și pseudo-normele lui din cîmpul creației de valoare permanentă. Demn de amintit ni se pare fapul că în afară de considerațiile teoretice. G. Călinescu a făcut și experiențe practice, confirmînd printr-un număr apreciabil de laude lirice aduse materiei (în volumul de poezii *Lauda lucrurilor*), o dată mai mult, adevărurile cuprinse în cele două eseuri, alcătuind la un loc o artă poetică modernă de un interes excepțional chiar dacă rostul ei n-ar fi decît de a determina pe poet să mediteze asupra creației, să iasă, prin cultură, din domeniul goalei empirii.

★

Alte articole pe tema „Universului poeziei" au fost la origine tot cursuri, ținute la Universitatea din Iași și București, cu excepția studiului *Petrarca și petrarchismul* (*Sufletul serafic*, bizuit pe fragmente mai vechi, *Marino și Gongora* și *Poezia realelor* la București, *Un voluptos al parfumurilor*, *Magie și alchimie* și *Mistica culorilor* la Iași). Legătura lor cu *Cursul de poezie* din *Principii de estetică* și *Universul poeziei* este evidentă. autorul urmărind definirea unor modalități sau stiluri lirice fundamentale : franciscanismul, petrarchismul, marinismul, gongorismul, simbolismul, ori clasicismul, barochismul, cultismul, ermetismul, pe baza analizei unor poeți sau grupuri de poeți aparținînd literaturii universale.

Scanned with CamScanner

Franciscanismul, ilustrat și de Iacopone da Todi, se întemeiază pe serafism, pe un suflet ingenuu și pe un sentiment miraculos al lumii, o cordialitate răsfrîntă asupra tuturor elementelor care ia forma laudelor. Întrucît e vorba de o mentalitate medievală (de duecento) criticul ia în serios misticismul, însă cu o tonică ironie.

Ce este petrarchismul ? „O anume afectare sub raport liric și o știută mașinărie cît despre formă." Specifice sînt antitezele, notînd mari chinuri sufletești :

Pace non trovo e non ho da far guerra ;
e temo e spero, ed ardo e sono un ghiaccio :
e volo sopra'l ciclo, e giaccio in terra ;
e nulla stringo, e tutto'l mondo abbraccio.

Petrarchismul e totuși mai ales confidența în prototip, amorul dedicat pe toată întinderea vieții unei singure ființe de natură numai aparent materială (ca o cucerire a Renașterii), de fapt sublimată într-o idee. „Poet de dragoste al bătrînilor, agasant pentru tineri, cărora tonul lui, de departe, li se pare bisericesc", Petrarca are comun cu modernii cultivarea eului, nu împinsă pînă la efuziunile romantice, mulțumită dimpotrivă cu un soi de epicurism intelectual dobîndit cu vîrsta, în faza echilibrată a crepusculului, în perspectiva liniștită a morții :

Cieco e stanco ad ogni altro ch'al mio danno
il qual dì e notte palpitando cerco,
sol Amor e Madonna e Morte chiamo.

Cosi venti anni (grave e lungo affanno !)
pur lagrime e sospiri e dolor merco :
in tale stella presi l'esca e l'amo !

Marino și Gongora, poeți ai barocului, concettiști sau cultiști, sînt artiști remarcabili, cu atenția îndreptată exclusiv asupra formei, capabili de a stabili raporturi între lucruri analogice sau îndepărtate, a aduce în lumina conștiinței corespondențe din univers, ca mai tîrziu Baudelaire și a găsi metafore surprinzătoare. Dar, observă G. Călinescu, metafora e numai un detaliu al poeziei care „în esență rămîne o proiecție a Eului nostru inedit".

Scanned with CamScanner

De baroc ţine şi Lorenzo Magalotti, savant cu senzaţii rafinate şi cu reverii poeşti, însă fără intuiţia în mirosuri a proceselor de agregare şi dezagregare ale materiei, asemănător mai ales cu Des Esseints, „eroul căutînd paradisuri artificiale în culori, parfumuri etc. din *A rebours* de J. K. Huysmans".

Împreună cu alţi critici, G. Călinescu caută originile poeziei noi. „Nu e nimic nou sub cerul poeziei !" exclamă el, descoperind că ambra fusese elogiată înaintea lui André Chenier de Lorenzo Magalotti. Cu privire la ermetism şi la tehnica iniţierii, bibliografia *Cursului de poezie* citează cartea lui Rudolf Steiner *Das Initiaten — Bewusstsein* şi pe aceea „dificilă" a lui G. Evola, *La tradizione ermetica nei suoi simboli, nella sua dottrina e nella sua „Arte Regie"* (Bari, Laterza 1931). Studiul *Magie şi alchimie* este o prezentare a acestei din urmă opere, unde se demonstrează că în hermetismul magic sau alchemic „cuvîntul nu e un simplu mijloc uzual de comunicare", ci „verbul divin, operant", „ars regia" fiind nu o simplă filozofie mistică, ci doctrina transmutaţiei concrete de pe un plan pe altul al creaţiei. Spre exemplificare se alege poezia ermetică a lui Arturo Onofri, cunoscut mai ales ca autor al volumului de „metafizică artistică" *Nuovo Rinascimento, come arte dell'Io*. Deşi crede că unele consideraţii ale lui Onofri sînt naive, G. Călinescu socoteşte estetica şi poezia lui tipice pentru stilul ermetic, presupunînd „iniţiere" şi „efort". Parţial ideile şi lirica lui Onofri ar avea contingenţe cu estetica şi lirica lui Blaga, ori, putem adăuga noi, cu lirica expresionistă. („Fiinţele şi faptele lumii înconjurătoare nu sînt decît imaginile vii ale interiorităţii sale amplificate : ale interiorităţii sale cosmice... Poezia nu mai e o descripţie ca un pastel de Alecsandri, ci o viziune hieroglifică, adică cu elemente împrumutate lumii materiale, a Spiritului, o hartă a corespondenţelor şi analogiilor cosmice.")

Un simbolism ermetic, presupunînd inițierea în corespondețele cosmice constată G. Călinescu și în sonetul lui Arthur Rimbaud *Voyelles* (eseul *Mistica culorilor*):

„Simbolurile, scrie G. Călinescu, sînt mai mult sau mai puțin de fantezie, dovadă că poetul alchemizează după sugestii vagi, tehnica însă e tipică."

Considerînd că „a alege sunete vocalice ca hieroglife cosmice" e un loc comun în istoria religiilor, criticul face apoi o instructivă expunere după *Indo-Tibetica* lui Giuseppe Tucci a ezoterismului coloristic, spre a sfîrși cu „simbolica doctrinală" a culorilor la Tommaso Campanella.

Ultimul eseu, *Poezia realelor*, încearcă o tipologie a creatorilor, mai cu seamă de poezie, români.

Pornind de la ideea că problema sexualității este capitală într-o literatură, totul pivotînd în jurul ei, criticul constată la Titu Maiorescu o tendință spre *divortium*, înțeles ca despărțire de drumuri între sexe. Această tendință ar fi caracteristică mentalității rurale care nu acordă femeii existență metafizică.

„Filozofiile orientale europene, demonstrează mai pe larg criticul, au structură bisexuală, după imaginea antropologică, sînt cu alte cuvinte dualiste. Spinoza consideră divinul ca o substanță, manifestă prin două atribute, gîndirea și întinderea. Gîndirea fiind absolută, este deci (observăm noi) principiul masculin, în vreme ce întinderea, divizibilă, e femeia. Folosind așadar limbajul spinozist, nu există inegalitate în termeni sexuali. Bisexual este și criticismul lui Kant. Imaginea lumii rezultă din conjugarea categoriei inteligibile cu un factor inefabil. Categoria e bărbat, lucrul în sine e femeie. Dar amîndoi termenii sînt egali, reductibili la un postulat factor metafizic. Hegelianismul, materialismul dialectic nu renunță la dualitatea erotică. Substanța lumii e spiritul ori materia, realitatea istorică e posibilă prin contradicție între doi termeni, printr-o ceartă. Teza e bărbat, antiteza e femeie, între afirmație și negație nu se poate stabili raport ierarhic. Amîndouă pozițiile sînt egale...

Concepțiile orientale sînt moniste, cu aparențe dualiste. Unicul principiu este Verbul, Spiritul, agentul viril. Există și femeia, ca mater, materie, însă e o simplă negație, imagine a lumii la margine haotică. Se pare că condiția socială a femeii se oglindește în sistemele filozofice, căci, fără a insista asupra confuziilor

frecvente de principii, nu există îndoială că haosului i se conferă o situație minoră și că revenirea spre neant înseamnă o diminuare a spiritului. Verbul trebuie să se țină mereu la distanță de neant, dominîndu-l și rezolvîndu-l, iar cînd nu e în stare a face acesta, se tăgăduiește însuși, absorbit de nimicul feminin."

Adepții primelor concepții sînt numiți de G. Călinescu, într-o accepție a termenilor „eliberată de sensurile comune", idealiști sau didactici, adepții celorlalte concepții, realiști sau gnostici. În literatura română primul tip abundă, cel de al doilea e rar. Contemplatori ai realelor, „poeți crezînd în rotațiile fatale, care nu fac nici o sforțare spre a se deplasa în fenomenalitate", platonizanți ca și Petrarca, sînt Văcărești și Conachi. Erotica lor stă „pe o continuă raportare a empiricului la metafizic". Erotica lui Grigore Alexandrescu e fără substrat metafizic, deci idealistă, la fel a lui Bolintineanu, poet dotat însă cu imaginație și „o mare sensibilitate pentru miracolul feminin". Dacă trecem peste Alecsandri poet erotic „pe lîngă care femeia joacă rolul de ancilla", situația revelă aceste cazuri (în caracterizări surprinzătoare !) :

„Misoginismul lui A. Pann și al lui Nicoleanu e de-a dreptul grobian. Acești oameni sînt cu totul lipsiți de imaginație erotică, cer totul de la natură. Macedonski, delicat în viața intimă, nu cîntă femeia. În absolut nu se salvează decît Bărbatul, Poetul, Emirul. Himera lui Macedonski nu este celălalt sex, ci destinul său individual. Anghel s-a sinucis pentru o femeie, ca să scape de ea, n-a cîntat însă factorul feminin. Bacovia nu-i poet erotic. Femeia e un simbol al delirului, o proletară. Poetul o cheamă să vadă cum plouă, sau o pune să cînte la clavir. Arghezi, Barbu nu sînt de asemenea poeți erotici. Camil Petrescu în poezie cîntă ideile, în proză denunță pe femeie ca improprie pentru speculația filozofică. Lucian Blaga cîntă pămîntul, materia, ca principii ; materia nu ia niciodată proporțiile unui factor egal coparticipant. Îngerii lui Blaga încep să aibă sex, sînt masculini, arhangheli justițiari. În rezumat, adevăratul poet erctic român, în sensul superior al cuvîntului, rămîne Conachi, exceptînd pe Eminescu, care e un poet așa de mare, încît, chiar profesînd distanța față de femeie, aspiră mereu către ea."

Cîntăreți ai realelor, deși nu ai femeii ca idee, sînt Eliade, căutătorul unui cifru liric muzical, Macedonski

cultivatorul unui destin transcendental, Anghel vizionarul florilor ca mirezme cristalizate geometric, Bacovia a cărui reală e haoticul formelor.

După ce, în continuare, criticul definește concepția providențialistă care stă la baza operei unor scriitori români, precum Creangă (providențialismul e negarea metafizicii, acceptarea ideii de lume și de soartă, văzute ca factori benefici, tutelari), criticul se referă în final și la poezia pastorală, gen rafinat, imitînd viața rudimentară a păstorilor și filozofia ei, providențialismul. Capitală în poezia pastorală e setea de oțiu, tihnă, provocată de zgomotul și viața complicată a cetății. „Pastorala nu e cîntecul păstorilor, ci cîntecul orășenilor care visează regimul pastoral, întoarcerea la natură". *Miorița, San Marina* de Bolintineanu sînt pastoarele „canonice". Caracter pastoral are o bună parte din opera lui Sadoveanu. Pastoral e Eliade în *Zburătorul*. Alecsandri schimbă oțiul în kief oriental, Eminescu îl înlocuiește cu somnolența la umbra teiului, unde tînărul cade într-o inerție infinită, sau cu ascenza, prilejuind lui Euthanasius dispariția în torentul unui pîrîu. Altfel e somnul lui Blaga și el poet pastoral, bucolic, la care însă oțiul devine „lenea de a trăi" („bucolismul degenerează în panism și misticism, anulîndu-se" ...„omul nu mai caută obscuritatea ci dispariția în cosmos").

*

Eseurile incluse în volumul *Universul poeziei* au apărut între 1938 și 1948, aparțin deci unui deceniu și corespund unei anumite perioade din activitatea și concepția estetică a lui G. Călinescu. Caracterul lor unitar este evident și a fost, putem spune, gîndit de autor. Dar numai *Cursul de poezie* a apărut în timpul vieții autorului în volum. După cunoștințele noastre, o eventuală nouă ediție a *Principiilor de estetică* ar fi inclus, după *Curs de poezie*, dialogul *Universul poeziei*, iar după prelegerile despre *Tehnica criticii și istoriei literare*, eseul (la origine tot curs) *Isto-*

ria literară ca știință inefabilă și sinteză epică. Ediția postumă din *Principii de estetică* (1968) a fost întocmită arbitrar, introducînd între multe alte texte eterogene și *Poezia „realelor"* (un număr de opt texte au fost scoase din volumul pe care G. Călinescu și l-a alcătuit singur, *Cronicile optimismului*). Șase din textele alese de noi pentru volumul *Universul poeziei* au fost culese și puse împreună cu altele de un caracter foarte disparat în volumul postum din 1967 *Scriitori străini*, deși intenția lui G. Căinescu n-a fost de a prezenta, ca în volumul *Studii și conferințe*, autorii aparținînd literaturii universale nici în *Sufletul serafic*, nici în *Petrarca și petrachismul*, nici în *Marino și Gogora*, nici în *Un voluptos al parfumurilor* și cu atît mai puțin în *Magie și alchimie* și *Mistica culorilor*. Am crezut că o antologie concepută pe ideea, scumpă autorului ei, de Univers al poeziei, are mai multe justificări decît un volum hibrid de *Principii de estetică* sau *Scriitori străini*, utile doar în măsura în care au pus la îndemîna cititorilor cît mai multe opere de G. Călinescu.

Scanned with CamScanner

ÎNCEPUTURILE LITERATURII NOI

Printre sarcinile istoricului literar se numără și aceea a delimitării perioadelor, cît și a epocilor de tranziție de la o perioadă la alta. În general, acestea din urmă, deși mai scurte, nu sînt totuși niciodată bruște și numai cine n-a urmărit evoluția își poate imagina că fenomenul literar se poate schimba într-o singură zi, lună sau an. De obicei este nevoie de cel puțin un deceniu pentru ca fenomenul literar nou să poată fi distins de cel vechi sau ca fenomenul literar să poată deveni vechi, în considerația noastră, față de cel nou. Aceasta pentru că o literatură nu înseamnă un singur scriitor sau o singură carte, o revistă sau un program, mai ales cînd programul nu a fost efectuat.

Cînd, în 1968, am publicat *Panorama deceniului literar 1940—1950*, nu m-am gîndit în primul rînd să delimitez o epocă de tranziție de la literatura veche la literatura nouă, să marchez cu precizie punctul sau punctele de trecere, să scot în evidență ceea ce era nou față de ceea ce trebuia să-mi apară drept vechi, ceea ce aparține, din punct de vedere al mentalității, perioadei dintre cele două războaie mondiale sau perioadei actuale. Mai important atunci mi se părea să descriu un spațiu socotit de mulți alb, în orice caz necunoscut sau prea puțin cunoscut, să întocmesc un tablou critic, eventual fără generalizările și sistematizările obișnuite în istoria literară. Voiam să pun la îndemîna istoricului literar datele și faptele ne-

Scanned with CamScanner

cesare construcției viziunii sintetice, în credința că ele ar putea fi de folos, fie și sub aspectul unei bibliografii dezvoltate, atîta vreme cît *Bibliografia literaturii române* însăși, din 1965, a Academiei, lasă necompletat intervalul 1940—1948.

Cum lucrările de sinteză asupra literaturii române actuale se lasă încă așteptate, e cazul să ne întrebăm nu atît care sînt primele opere reprezentative noi, ci care sînt caracterele generale ale fazei de tranziție de la literatura anterioară la literatura actuală.

Este inutil a insista că anul *1940, 1941, 1944* sau *1945* nu poate fi luat ca dată fixă de închidere a perioadei interbelice. În 1941 a apărut monumentala *Istorie a literaturii române de la origini pînă în prezent*, de G. Călinescu, care n-a putut înregistra *Lina* (1941) de Tudor Arghezi, nici *Oamenii măriei sale* (1942) de Mihail Sadoveanu, nici *Cîntece țigănești* (1941) de Miron Radu Paraschivescu, nici *Poezii (1943)* de Magda Isanos, nici *Pomul roșu* (1940), *Iarba fiarelor* (1941) și *Anii de fum* (1944) de Zaharia Stancu, nici *Un port la răsărit* de Radu Tudoran (1941), nici *Cartea Oltului* (1945) de Geo Bogza, nici piesele lui Mihail Sebastian, reprezentate în 1936 și 1944, dar apărute în volum abia în 1946, nici ultimele lucrări ale lui E. Lovinescu, consacrate lui Maiorescu și Junimii, nici *Arta prozatorilor români* (1941) de Tudor Vianu, nici *Aspecte lirice contemporane* (1943) de Șerban Cioculescu, nici primele volume de versuri ale lui Mihai Beniuc (trecut doar în bibliografie), nici poeziile lui Dimitrie Stelaru, ca să nu mai vorbim de atîtea romane de Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu, Ion Marin Sadoveanu, de *Trilogia valorii* de Lucian Blaga și *Nebănuitele trepte* (1943), ultimul volum de poezii de același, de *Floarea din prăpastie* (1942) de Al. Philippide.

În poezia din epoca de tranziție 1940—1950 o trăsătură fundamentală este inconformismul. Majoritatea poeților, nu importă de ce generație și formulă manifestă o inaderență la climatul moral, social și politic al anilor de război și dicta-

tură fascistă, văzut sub aspect sumbru, tragic sau comic, derizoriu, în imagini cînd apocaliptice şi cînd groteşti. Sînt tonurile poeziei lui Tudor Arghezi, atît din ciclurile apărute în „Revista Fundaţiilor" în 1940 şi 1941, *Spital* şi *Letopiseţi* sau *Carnet* (1944), cît şi, mai ales, din volumul publicat în 1947, *Una sută una poeme,* cu şarja la adresa monarhului ce se voia „regele culturii" din *Flautul descîntat* unde oroarea de orice formă de subordonare din partea artistului e notificată limpede :

E greu să mă mai ţugui, să m-ascut,
Că niciodată nu m-am prefăcut.

Arghezi e un precursor al demnităţii lumii noi, libere. Condiţia tragică a poetului silit la izolare pentru a-şi păstra puritatea faţă de ignominiile şi bezna îngrămădite în jurul lui o exprimă Lucian Blaga în memorabilul său Autoportret, din *Nebănuitele trepte :*

Lucian Blaga e mut ca o lebădă.
În patria sa,
Zăpada făpturii ţine loc de cuvînt

ca şi Ion Pillat în *Cumpăna dreaptă,* George Bacovia în *Stanţe burgheze* şi Al. Philippide în poezii ca *Pe un papirus, Tainicul ţel, Negură în munţi,* viziuni ale unor spaţii sinistre, stranii, bîntuite de o jale ciudată, demoni şi fiinţe patibulare sau făpturi „cu-nceţoşate chipuri" mînate din urmă de o piază rea, tablouri ale unui ev absurd şi hîd. Din nefericire, unele din aceste glasuri nu au putut fi auzite în epocă. Blaga n-a mai publicat versuri din 1943, Arghezi a fost întrerupt după 1947, Philippide a rămas multă vreme în manuscris.

Mai puternic a fost ecoul generaţiei mijlocii, în frunte cu Mihai Beniuc, autor de cîntece protestatare, „de pierzanie", încă din 1938, şi de rezistenţă împotriva fascismului, încă din 1943, cu simboluri ale revoluţiei proletare apropiate, anunţînd, îndată după război, înaintarea „cu mii de cai putere" a erei noi, roşii, şi apostrofîndu-şi

Scanned with CamScanner

energic contemporanii „fabricanți de fum“ sau „negustori de apă chioară“ :

Nu credeți c-o fi vremea de acum
Să sune cîntec nou în țară ?

Deocamdată, Eugen Jebeleanu va memora „ceea ce nu se uită“, anii de foame și friguri la marginea unei societăți ostile, cu străluciri de putregai, jertfele celor căzuți care ar voi să devină „pădure-n mers răzbunătoare“, păstrînd puterea valului și a lavei spre a izbi în lumea „greu bolnavă și rea“.

Generația mijlocie, ca de altfel și cea vîrstnică, nu e omogenă. Există poeți care, practicînd exhortația revoluționară făcînd poezie militantă, angajată, de manifest, nu au știut să depășească limbajul stereotip, retoric, după cum sînt poeți mai preocupați de formă decît de fond, reluînd experiențele consumate înainte de război, îndeosebi suprarealismul, în căutarea noilor moduri de comunicare, a comunicării eliberate de orice canoane spre a veni în întîmpinarea acelui moment, visat de un Lautréamont, pînă cînd poezia va fi făcută de toți (Gellu Naum, Virgil Teodorescu). Se apelează la modele străine, Maiakovski, Aragon, Eluard, nu totdeauna cu succes, dar și cu adevărate izbînzi în cazul lui Miron Radu Paraschivescu, în stilul Federico Garcia Lorca, sau în cazul atît de singular al lui Emil Botta (*Pe-un picior de plai*), autohtonizant neoromantic, prerafaelit.

Bogată în poeți de toate nuanțele a fost generația tînără din deceniul 1940—1950, o generație care și-a făcut drum anevoie în anii războiului, în violentă contradicție, cum era, cu directivele literare de atunci și care după război a trebuit să treacă brusc de la poezia rezistenței la cîntarea libertății. Rănile războiului și greutățile materiale de tot felul, care încercau anii 1946—1947, dau un ton întunecat acestei poezii în căutare de idealuri, tentînd ieșirea din contingent, explorarea unor teritorii inedite,

ancorarea în ținuturi ale visului sau fanteziei. Dimitrie Stelaru (mai înainte Orfanul) scufundat în *Noaptea geniului* (1942) va atrage atenția, semnalat de Eugen Jebeleanu, lui E. Lovinescu care-i va emite o „planetă, de poet nou" (în anexă la *Ora fantastică* din 1944). Poetul se va îndrepta apoi mustrînd pe cei care l-au frustrat, către *Cetățile albe* (1946). Geo Dumitrescu (mai înainte, și el, Felix Anadan) își va lua acum *Libertatea de a trage cu pușca* (1946) în micile și meschinele idealuri burgheze, ironizate disimulat. Constant Tonegaru cultivă în ale sale *Plantații* (1945) poezia boemei și a divagărilor prin „intermundii", aventura în toate sensurile, abhorînd orice opreliște pentru elanul său de vagabond rimbaldian. Ion Caraion, abia desprins din *Panopticum* (1944) intona *Cîntece negre* (1946), de rezistență împotriva fascismului, și profila omul nou pe cer. Constant Tonegaru (revenit postum abia în 1971) și Magda Isanos *(Cîntare munților*, 1945 ; *Țara luminii*, 1946) sînt poeți exclusivi ai acestei epoci de tranziție, care a dat încă multe nume notabile cu activitate plurivalentă în literatura actuală, precum Dan Deșliu, Ben. Corlaciu, Victor Torynopol, Veronica Porumbacu, Nina Cassian, Ion Frunzetti, Mihnea Gheorghiu, Vasile Nicolescu, Alexandru Lungu etc.

O inaderență la mentalitatea obscurantistă și o prefigurare a vieții noi, întemeiate pe respectul valorilor, întîlnim și în proza dintre 1940—1950. Distingem și aici cele trei generații, desigur nu în totul omogene, totuși nedespărțite radical între ele sub raport ideologic.

Generația vîrstnică cu o concepție de viață înaintat democratică în frunte cu cel mai mare prozator contemporan, Mihail Sadoveanu, care-și încheie acum eposul *Frații Jderi*, evocînd vremea eroică a lui Ștefan cel Mare cu *Oamenii măriei sale* (1942), exemplu de virtuți morale și de măreție pentru cei ce le uitau. O lecție de omenie oferea scriitorul și în *Ostrovul lupilor* (1941) sau în povestirile tot mai apropiate de zilele noastre din *Poveștile de la Bradu Strîmb* (1943) și *Fantezii răsăritene* (1946),

Chiar dacă opere, precum *Păuna Mică* (1940), *Mitrea Cocor* (1949) sau *Nada Florilor* (1950) nu egalau proza sa anterioară, ele dădeau nu mai puțin un exemplu, de efort atît de înnoire a viziunii, cît și de angajare în edificarea unei literaturi în pas cu timpul. Ionel Teodoreanu și Cezar Petrescu și-au valorificat măcar parțial însușirile proprii, unul din evocarea copilăriei *(Masa umbrelor,* 1946), altul în resuscitarea iluziilor pierdute *(Tapirul,* 1946—1947). Numărul romanelor s-a îmbogățit sensibil cu *Sfîrșit de veac în București* (1944) de Ion Marin Sadoveanu, *Revolte* (1945) de F. Aderca, *Jocul Satanei* (1947) de Damian Stănoiu, *Unde începe noaptea* (1945) de Sergiu Dan, *Soarele negru* (1946—1949) de Ticu Arhip. Cel mai important roman, adevărat punct de plecare al literaturii noi, de altfel cap de serie al unui ciclu, este *Desculț* de Zaharia Stancu, la data apariției, de 46 de ani. Autorul se exercitase înainte în *Oameni cu joben* (1941) și *Zile de lagăr* (1945), părînd pînă în 1944 predestinat poeziei, în chip exclusiv. E drept că experiența poetică se continua în *Desculț* încălcînd granițele epicului sau mai bine zis realizînd pentru prima dată o structură romanescă originală de esență lirică. Tradus în patru limbi pînă în 1950 neașteptatul roman al lui Zaharia Stancu era prima carte a literaturii noi cu ecou peste hotare și care avea să devină în curînd de circulație mondială.

Mai restrîns, aportul generației mijlocii e departe de a fi neglijabil. Reprezentativi sînt Geo Bogza și Radu Tudoran, Cella Serghi și Eusebiu Camilar. Cel dintîi, Geo Bogza, ilustrat mai înainte ca poet și autor de extraordinare reportaje, înscria definitiv reportajul în literatură, prefăcîndu-l în poem și chiar în epopee, ce-i drept, în exclusivitate pentru el, prin *Cartea Oltului* (1945), căruia îi urmau *Pe urmele războiului în Moldova* (1945) și *Oameni și cărburi din Valea Jiului* (1946). Imitat de mulți, Geo Bogza a rămas în genul său pînă azi neîntrecut. Radu Tudoran a cultivat mai ales romanul sentimental *(Un port la răsărit,* 1941, *Anotimpuri,* 1943, *În-*

Scanned with CamScanner

toarcerea fiului risipitor, 1947), dar și pe cel social (*Flăcări*, 1945), cu un succes, nu numai la public, egal, între Cezar Petrescu și Ionel Teodoreanu. În a doua ediție refăcută a romanului său *Pinza de păianjen* (1946) Cella Serghi fructifica metoda lui Camil Petrescu pe care mastrul încerca s-o impună și lui Eusebiu Camilar în *Cordun* (1942), iar acesta va merge mai mult pe urmele lui Mihai Sadoveanu în *Turmele* (1946) și *Valea hoților* (1948) sau pe urmele lui Cezar Petrescu în *Negura* (1949).

Și generația tînără urma lecția marilor prozatori dintre cele două războaie, bineînțeles cu rezultate nu totdeauna notabile. O pastișă după *Ion* de Liviu Rebreanu era *Oameni la pîndă* (1946), întîiul volum dintr-o proiectată trilogie de Liviu Bratoloveanu. În *Sfîrșit de spectacol* (1941) și *Oamenii știu să zîmbească* (1946), Ovidiu Constantinescu se exercita în romanul de tip proustian și gidian după modelul Hortensiei Papadat-Bengescu, al lui Camil Petrescu și Anton Holban. Romanul pseudosocial cosmopolit sau fals specific, tip frescă, în genul Cezar Petrescu își are reprezentanții săi în Vintilă Corbu și C. Coravu, iar Ionel Teodoreanu, un emul în Dinu Pillat (*Tinerețe ciudată*, 1943 ; *Moartea cotidiană*, 1946).

Marea revelație a generației de tineri prozatori va fi Marin Preda (n. 1922) cu volumul său de nuvele *Întîlnirea din pămînturi*. Observația sufletului deloc elementar, rural, cu reacții și manifestări inedite, neașteptate, descoperă un univers ca și necunoscut. Revolta lui Ilie Resteu căruia Beleagă i-a luat fata fostei neveste spre a o pune la muncă, vedenia ciudată a lui Vasile Catrina, duelul lui Dugu cu Achim pentru o fată, dezvăluirile lui Pațanghel despre incorectitudinea vecinului său Miai cu care a vîndut porumb la munte, uciderea cu milă a unui cal bătrîn spre a i se lua pielea, modul cum doi ciobani, Bîlea și Stroe, profită, fără conștiința răului, de ceea ce natura le oferă și modul cum fata adormită întîmpină întîmplarea simțindu-se rănită doar fizic nu și moral, protestul unui țăran nu împotriva faptului că va muri, ci

împotriva certitudinii cu care doctorul îi spune data cînd lucrul se va petrece, ura lui Paraschiv şi Ilie împotriva mamei şi sorei lor vitrege şi bătaia pe care Moromete tatăl le-o dă la toţi, în loc să explice de ce s-a însurat a doua oară, sînt fapte ieşite din comun, relatate de un ironist modern din familia lui Caragiale.

Raportată la poezie şi proză, producţia literară dramatică este în faza de tranziţie 1940—1950 mai mică, nu lipsită de opere caracteristice. Personalitatea numărul 1 a epocii a fost fără îndoială Camil Petrescu care în 1946—1947 îşi aduna în trei mari volume întreaga operă anterioară, cu o versiune nouă în trei acte a piesei *Act veneţian* şi cu publicarea pentru întîia oară a dramei *Jocul ielelor*, cea mai semnificativă pentru formula aşa-numitului teatru absolut, şi a comediilor *Iată femeia pe care o iubesc* şi *Profesorul dr. Omu vindecă de dragoste*. Autorul întreprinde o adaptare a viziunii sale la concepţia materialist-istorică în drama *Bălcescu* (1949) căreia Victor Eftimiu îi dădea o replică din perspectiva popular folclorică în *Haiducii (1949)*, anticipat de evocările din Renaşterea italiană ale lui Al. Kiriţescu cu *Nunta din Perugia şi Michelangelo* (1947), cea dintîi cu subiectul textual extras din J. Burckhardt. Tot cum apar, postum, comediile lui Mihail Sebastian, *Jocul de-a vacanţa* şi *Steaua fără nume* (1946) şi se reprezintă *Ultima oră*, tipărită abia după un deceniu. Următoarele piese, cu excepţia promiţătoarei drame de stil Eugen O'Neill a lui Pavel Chihaia, *La farmecul nopţii* (1945) încearcă o ancorare în realităţile sociale imediate, voind să surprindă mentalitatea lumii noi în opoziţie cu tarele lumii vechi şi triumful final al noului ca în *Omul din Ceatal* (1947), *Minerii* (1949) şi *Cetatea de foc* (1950) ale lui Mihail Davidoglu, cu intenţia explorării şi aducerii pe scenă a unor categorii sociale puţin investigate. Aceeaşi intenţie e vizibilă şi în piesele Luciei Demetrius *Cumpăna* (1949) şi *Vadul nou* (1950), astăzi ieşite din repertoriu, deşi nu fără ecou la vremea lor. În fine, cu *Iarba rea* (tipărită

în 1950 și ecranizată sub titlul *Viața învinge)* își face adevăratul debut în teatru poetul Aurel Baranga.

Personalitatea dominantă a criticii literare dintre 1940—1950 este G. Călinescu, autor, în afară de *Istoria literaturii române* (1941), rezumată în 1945, cu adaosuri, într-un compendiu, a unor excelente *Impresii asupra literaturii spaniole* (1946) de nivelul eseurilor lui A. Farinelli și K. Vossler. La aceași dată G. Călinescu avea gata pentru tipar o nouă sinteză asupra operei lui Mihai Eminescu care n-a apărut decît în 1969—1970. În 1948 a făcut pentru scurt timp cronică literară, cu nostalgia menținerii în contemporaneitate. Tudor Vianu și Perpessicius sînt absorbiți de edițiile critice Macedonski și Eminescu, ultimul fiind totuși, mai ales îndată după război, foarte activ în cronica literară, alături de Pompiliu Constantinescu, dispărut prematur în 1946, după ce-și pregătesc pentru tipar un volum de *Eseuri critice*, Șerban Cioculescu și Vladimir Streinu (activitatea critică a acestora din urmă este cuprinsă în volumele *Aspecte literare contemporane*, 1972 și *Pagini de critică literară*, 1968). Șerban Cioculescu, Tudor Vianu și Vladimir Streinu sînt și autorii în colaborare ai *Istoriei literaturii române moderne*, I. (1944), iar Șerban Cioculescu singur a două studii fundamentale despre Dimitrie Anghel (1945) și Tudor Arghezi *(Introducere în poezia lui...* 1946).

Toată critica tînără a deceniului de tranziție dencinde, fie c-o recunoaște, fie că nu, din G. Călinescu. Cu mici excepții, activitatea criticilor noi ai perioadei e strînsă sau va fi în volume mult mai tîrziu : a lui George Ivașcu, probabil într-un al doilea volum de *Confruntări literare*, după cel din 1966, a lui Ion Negoițescu în *Scriitori moderni* din 1966, a lui Cornel Regman în *Cărți, autori, tendințe*, din 1967 (secțiunea *Începuturi 1942—1947*. p. 233—321), a subsemnatului în *Panorama deceniului literar românesc 1940—1950* din 1968.

INDICE DE NUME
(AUTORI)

A

About, Ed., 52, 99
Aderca, Felix, 251, 305
Agîrbiceanu, I., 245, 246
Alain, 285
Albanius, Albanesius, 14
Alecsandri, V., 38—80; 58, 97, 102, 112, 125, 128, 161, 189, 198, 259, 261, 295, 297, 298.
Alexandrescu, Gr., 297
Almaș, D., 238
Amicis, Edmondo de, 235
Anacreon, 154
Anghel, D., 190, 227, 228, 259, 297, 298
Aragon, Louis, 303
Ardeleanu, Carol, 248
Arghezi, Tudor, 190, 252, 297, 301, 302
Arhip, Ticu, 249, 305
Aricescu, C. D., 241
Ariosto 86
Aristotel, 11, 14, 35
Arnauld, Céline, 13
Asachi, Gh., 58
Augier, E., 67, 68, 224
Augustin, Sf., 16
Ausoniu, 160

B

Bacalbașa, A., 175, 221
Bacovia, G. V., 197, 297, 298, 302.
Balzac, Honoré de, 63, 236, 237, 241, 242, 243, 244, 269.
Baranga, Aurel, 308
Barbu, I., 290, 297
Baronzi, G., 239, 240, 241, 245
Bassarabescu, I. A., 226—236,
Bataille, 71
Baudelaire, Ch. 289, 294
Bayard, M. M., 67
Bălcescu, N., 19, 23, 24, 27, 29, 34, 226, 240
Benador, Ury, 251
Beniuc, M., 301, 302
Bergerac, Cyrano de, 86
Bergson, H., 287
Bernardus, 16
Bezdechi, Șt., 7, 155
Bielski, 9
Blaga, Lucian, 199, 297, 298, 301, 302
Blasios, Gabriel, 12, 13
Bodenstedt, F. M. von, 189
Bodnărescu, Samson, 154
Boerescu, C., 239
Bogza, Geo, 301, 305
Bolintineanu, D., 51, 71, 240, 244, 259, 297, 298
Bonfini, 14
Bonnet, Ch., 87
Bonvicino, Valeriano, 14
Born, G. F., 241
Botta, Emil, 303
Bratoloveanu, Liviu, 306
Brăescu, Gh., 221

Scanned with CamScanner

Brătescu-Voinești, I. A., 136. 204—226, 228, 233
Brehm A. E., 206
Brémond, H., 288
Brentano, Clemens, 97
Breton, A., 287
Brisbarre, Ed., 67
Bucuța, Em., 227
Budai-Deleanu, I., 192
Bujoreanu, I. M., 242
Buonaccorsi, Filippo, 14
Burckhardt, Jakob, 82, 152
Bürger, G. A., 150

C

Camilar, Eusebiu, 305, 306
Campanella, Tomasso, 296
Cantacuzino, A., 242
Cantacuzino, Const. Stolnicul, 8, 14—16, 19, 20, 21, 34—36, 37
Cantemir, Dimitrie, 14, 16—20, 21, 29, 34, 37, 236
Caracostea, D., 134, 144, 225
Caragiale, I. L., 42, 58, 60, 63, 67, 70, 77, 123, 124, 133, 136, 175—189, 194, 204, 207, 221, 223, 225, 228. 279, 307.
Caragiale, Matei, 251
Caraion, Ion, 304
Cardaș, Gh. 105
Carducci, G., 198
Cassian, Nina, 304
Catină, Ion, 243
Catul, 155
Cazacu, B., 10
Cazotte, 91, 92, 93
Călinescu, G., 42, 70, 85, 87, 90, 104, 115, 150, 154, 156, 195, 216, 219, 230. 252, 260, 267—300, 301. 308
Călugăru, Ion, 251
Cehov, A. P., 228
Chamisso, Adalbert von, 86
Chateaubriand, 43, 239
Chendi, Ilarie, 153
Chénier, André, 295
Chihaia, Pavel, 307
Cicero, 16, 226
Cioculescu, Șerban, 8, 301, 308
Claudel, Paul, 285, 292
Cocea, N. D., 252
Conachi, C., 240, 297
Constant, Paul, 238
Constantinescu, Ov., 249, 306
Constantinescu Pompiliu, 8, 308.
Coravu, C., 306
Corbu, Vintilă, 306
Corlaciu, Ben, 304
Cosmin, Radu, 248
Costa, Traian, 160
Costin, Miron, 8, 10—12, 18, 20, 21, 34, 37
Costin, N., 31
Coșbuc, G., 41, 189—204, 259
M-me Cottin, 85, 237, 239
Courteline, G., 228
Couvray, Louvet de, 237
Creangă, I., 42, 48, 162—175, 184, 186, 187, 193, 298
Cremonini, Cesare, 14
Cristescu, T., 23, 25
Croce, Benedetto, 285, 286
Cugler-Poni, Matilda, 105, 107

D

Daix, Pierre, 236
Dante, 117
Daudet, Alph. 206, 228
Davidoglu, M., 307
Decourdemanche, J. A., 186
Delavrancea, Barbu, 204, 227. 228, 250
Demetrescu, Tr., 240

Scanned with CamScanner

Demetriescu, Anghel, 110
Demetrius, Lucia, 249, 307
Demetrius, V., 248, 251
Depărățianu, A., 94
Deschamps, Emil, 91
Destouches, 66
Deșliu, Dan, 304
Dezobry, Ch., 75
Dickens, Ch., 206, 242
Dio Cassius, 14
Diodor din Sicilia, 14
Diogen Laerțiu, 18
Dionici, Al., 46
Dosoftei, 14, 16, 131
Dostoievski, F. M., 245, 248
Dragomirescu, M., 267
Drouhet, Ch., 67
Dumas-fils, Al., 82, 84, 92
Dumas-père, Al., 43, 52, 92, 96
Dumbravă, Lucian, 104, 241, 246
Dumitrescu, Geo, 304
Dumitrescu, Ioan, 239
Duvert, 67

E

Eftimiu, Victor, 307
Eichendorff, Joseph von, 290
Eliade, Mircea, 254
Eliade Rădulescu, I., 43, 204, 239, 262, 297, 298
Eluard, Paul, 303
Eminescu, M., 38, 40, 42, 48, 58, 81—162, 163, 175, 197, 198, 199, 259, 267, 297, 298, 308
Engels, Fr., 119
Epictet, 16
Epicur, 16
Erasmus, 6, 7, 13, 16
Ermatinger, E., 285
Eutropius, 14
Evola, G., 286

F

Faulkner, W., 256
Fénelon, 237
Féval, Paul, 241
Fichte, 87, 161
Filimon, N., 68, 215, 239, 240, 243, 244, 246
Filitti — Borănescu, Olimpia, 250
Flaubert, Gustave, 52, 244, 245, 269
Flavio, Biondo, 14
Florescu, Bonifaciu, 110, 111, 112, 114, 121, 122
Florian, Cavalerul de, 205, 237
Fracastoro, Girolamo, 14
Freiligrath, F., 189
Freud, S., 287
Frunzetti, Ion, 304

G

Galaction, Gala, 251
Gáldi, L., 151
Galland, A., 186
Gane, N., 206
Gaster, M., 134
Gautier, Th., 43, 89, 91, 92
Gellianu, Gr., 110, 111
Genlis, D-na de, 239
George, Stefan, 264
Gheorghiu, Mihnea, 304
Gherea-Dobrogeanu, Const., 145, 190
Ghica, Ion, 57, 125, 266, 237, 238, 242
Ghica, Pantazi, 110, 121, 122, 125, 126, 128, 242, 251
Giurescu, C., 24
Goethe, W., 43, 82, 88, 89, 91, 240
Goga, O., 131, 190, 200
Gogol, N. V., 219, 246
Golescu, Dinicu, 43, 51

Scanned with CamScanner

Goncearov, I. A., 216
Gongora, 293, 294, 299
Gorki, M., 248
Gozzi, Carlo, 70
Grandea, Gr. H., 239, 240, 243
Greceanu, Radu, 21, 27—29. 31, 32, 37
Greceanu (fraţii), 13
Grecescu, C., 23, 25, 29, 34
Gregorian, M., 23, 25, 27, 29, 34. 36
Grigore de Nazians, 16

H

Harte, Bret, 206, 227, 244
Hasdeu, B. P., 77, 78, 81, 216. 227, 240
Hefele, H., 285
Hegel, Fr., 161
Heine, H., 107, 108, 155, 189
Hesiod, 16, 139, 141
Hirt, E., 285
Hoffmann, E. T. A., 91
Hogaş, Calistrat, 45, 48
Holban, Anton, 249, 306
Hölderlin, Fr., 141, 152
Homer, 10, 14, 16, 34, 117
Horaţiu. 14, 35, 73, 74, 112, 119, 154, 156, 157, 158, 159, 261
Hugo, V., 46, 71, 152, 205, 241, 289
Huysmans, J. K., 295

I

Ibrăileanu, G., 42, 131, 215, 223, 249, 267
Ighel, Ilie, 238
Ilieş, Aurora, 27
Immermann, K., 105
Ioanid, George, 23, 27, 34, 36
Ionescu, Radu, 242
Iorga, N., 8, 23, 24, 36, 134, 155
Iosif, Şt. O., 190, 228, 259
Isanos, Magda, 301, 304
Istrati, Panait, 238, 254
Ivaşcu, G., 308

J

Jammes, Fr., 260, 262
Jebeleanu, E., 303, 304
Joseph, Flavius, 13
Joyce, James, 256

K

Kant, Imm., 86, 119, 120, 296
Karr, Alph., 55
Kiriţescu, Al., 307
Kock, Paul de, 43, 81, 192, 236, 241
Kogălniceanu, M., 43, 48, 58, 236, 239
Kotzebue, Ang. von., 59, 67
Kromer, M., 9
Kunisch, Richard, 134, 135, 137

L

Laclos, Choderlos de, 237
La Croix, 17
La Fontaine, 205
Lamartine, Alph. de, 43, 241, 262
Laurian, Aug. Trb., 23, 24, 27. 29, 34
Lautréamont, 303
Lauzanne, 67
Leopardi, G., 146
Lermontov, M., 194
Lesage, 238, 243
Libmann, Otto, 105

Scanned with CamScanner

Longfellow, H. W., 195
Longos, 268
Lorca, F. G., 303
Lovinescu, E., 233, 260, 267, 301, 304
Lucka, E., 285
Lucian, 14, 35
Lucreţiu, 159
Ludescu, Stoica, 23
Lukasic, Stanislas, 12
Lungu, Al., 304

M

Macedonski, Al., 42, 149, 190, 259, 297
Machiavelli, Niccolo, 187
Macri, Panait, 238
Magalotti, Lorenzo, 295
Maiakovski, Vl., 303
Maiorescu, Titu, 116, 117, 123, 131, 136, 143, 144, 146, 154, 159, 190, 206, 207, 226, 227, 296, 301
Mallarmé St., 291
Manzonni, Al., 155
Marino, Cavalerul, 86, 293, 294, 299
Marivaux, P., 195
Marmontel, J. F., 240
Marsigli, L. F., 35
Marţial, 14, 17, 35
Marx, Karl, 119, 241
Masters Edgar, Lee, 262
Maulnier, Th., 286
Maupassant, Guy de, 228
Merill, Stuart F., 262
Merimée, Prosper, 43, 46
Michaud, Guy, 262
Micle, Veronica, 136
Miechovita, Matei, 9
Mihăescu, Gib, 251
Milescu, N., 12—14, 16, 36
Mille, C., 244
Minar, Octav, 160
Minulescu, I., 247
Modrzewski, A. F., 9
Molière, 64, 66, 178, 205
Monnier, 237
Montémont, Albert, 43
Montesquieu, 17
Moréas, J., 259
Morus, Th., 6
Mumuleanu, Barbu, Paris, 51
Murărașu, D., 110, 153, 158
Mureșanu, Andrei, 200
Murger, H., 242
Murnu, G., 153
Musset, Alfred de, 43, 122

N

Nauclerus, Johann, 14
Naum, A., 154
Naum, Gellu, 303
Neagoe, Peter, 254
Neculce, I., 26, 37
Negoiţescu, I., 308
Negri, C., 43
Negruzzi, C., 43, 48, 58, 71, 93, 97, 102, 115, 204
Negruzzi, Iacob, 105, 107, 216, 224, 240, 244
Nérval, Gérard de, 89, 92
Nicole, 13
Nicoleanu, N., 105, 107
Nicolaescu, Stoica, 23
Nicolescu, V., 304
Nietzsche, Fr., 208, 218
Nisard, M., 75
Nordau, Max, 160, 161
Novalis, 91

O

Olahus, Nicolaus, 7, 14
Onofri, Arturo, 295
Ortiz, Ramiro, 225
Ovidiu, 7, 75, 80, 160

Scanned with CamScanner

P

Panaitescu, P. P., 8, 12
Pann, Anton, 154, 297
Papacostea, Cezar, 155
Papadat, Bengescu, Hortensia, 249, 306
Paracelsus, 87
Paraschivescu, M. R., 301, 303
Parodi, Alex., 175
Paul Richter, Jean, 92
Păcurariu, D., 237
Péguy, Ch., 262
Pelimon, Al., 238
Peltz, I., 251
Perpessicius, 81, 104, 108, 110, 113, 114, 115, 117, 119, 125, 126, 127, 129, 131, 153, 155, 158, 308
Petrarca, Francesco, 290, 291, 293, 294, 297, 299
Petraşcu, N., 244
Petrescu, Camil, 204, 216, 217, 250, 274, 297, 306, 307
Petrescu, Cezar, 247, 248, 251, 301, 305, 306
Petrino, D., 110, 113, 114, 121, 122
Pfieffer, J., 285
Philippide, Al. A., 301, 302
Phrantzes, 25
Piasecki, P., 11
Picard, 64, 67
Piluzzo, Vito, 10
Pillat, Dinu, 306
Pillat, I., 258—267, 302
Pitagora, 16
Pixérécourt, G. de, 59
Platon, 138, 204
Plutarh, 10, 14, 16, 17, 18
Poe, E. A., 86, 91, 100, 186, 291
Popescu, N. D., 238
Popescu, Radu, 24, 25, 31—34, 37
Porumbacu, Veronica, 304
Preda, Marin, 306
Procopios, 14
Proust, Marcel, 256, 257, 274
Pruncul, N., 110
Puşkin, A. S., 46, 152, 160

Q

Quintus, Curtius, 10, 14, 16, 35

R

Rabelais, 20
Rău, Aurel, 258
Rebreanu, Liviu, 102, 246, 247, 274
Regman, Cornel, 308
Regnault, Elias, 46
Régnier, Henri de, 259
Renan, E., 241
Renard, Jules, 264
Reybaud, Louis, 237, 238
Rilke, R. M., 260
Rimbaud, Arthur, 296
Roccato, Walter, 214
Rolland, 71
Rosetti, Al., 8, 12
Rosetti, C. A., 110, 121, 126, 128
Rosetti, Radu, 246
Rudeanu, Teodosie, 22
Russo, Alecu, 48, 97, 241

S

Sadoveanu, Ion, Marin, 252, 301, 305
Sadoveanu, M., 45, 84, 102, 209, 221, 238, 245, 246, 247, 251, 298, 301, 304, 306
Salustiu, 16
Samain, Albert, 259
Sand, Georges, 81, 237, 240

Scanned with CamScanner

Sandu-Aldea, C., 215, 245
Sapho, 155
Schelditti, N., 105, 107
Schelling, 161
Scherer, W., 8, 105
Schiller, Fr., 91, 105
Schleirmacher, Fr., 161
Schopenhauer, Arthur, 90, 93, 106, 126, 137, 142, 144, 158, 159, 160, 161, 206, 207
Scott, Walter, 240
Scribe, Eug., 68, 175
Scurtescu, N., 71, 110
Sebastian, Mihail, 251, 301, 307
Seneca, 16
Serghi, Cella, 249, 305, 306
Shakespeare, W., 70, 100, 105, 117
Shelley, P. B., 43
Sienkievicz, H., 228, 246
Simache, N., 23, 25
Simonescu, Dan, 23, 36
Slavici, Ion, 115, 175, 245, 246
Socrate, 16, 19
Spinoza, 296
Staël, M-me de, 205
Stahl, H. Y., 249
Stancu, Zaharia, 256, 301, 305
Stavrinos, 22
Stănoiu, Damian, 241, 251, 305
Stelaru, D., 301, 304
Stere, C., 251
Stendhal, 43, 244, 269
Stieler, K., 195
Strabon, 14
Streinu, Vladimir, 308
Strodtmann, Adolf, 108, 195
Sue, E., 237, 239, 240, 241
Swift, J., 86

Ş

Şerbănescu, Th., 108
Şincai, Gh., 73

T

Tasso, Torquato, 82, 83
Teodoreanu, Ionel, 250, 251, 301, 305, 306
Teodorescu, E. C., 254
Teodorescu, Virgil, 303
Terenţiu, 5, 14, 35
Thackeray, W. M., 242
Thales, 16
Theodorescu, Dem., 248
Theodorian, Caton, 246
Tibul, 18
Tilgher, Adriano, 286
Tit, Liviu, 10, 14
Todile, Eug., 247
Tolstoi, L. N., 244, 251
Tonegaru, Constant, 304
Topîrceanu, G., 195, 198
Toppeltin, Laurenţiu, 10, 14
Torouţiu, I. E., 105
Torynopol, Victor, 304
Tudoran, Radu, 254, 301, 305
Turgheniev, I., 245
Tzetzer, Ioan, 14

U

Ubicini, 58
Ureche, Grigore, 8—10, 25, 73
Urechia, V. A., 110, 112, 114, 122, 125, 126, 226, 239, 242
Urmuz, 287

V

Valerius Maximus, 14, 16, 35
Valéry, Paul, 285
Vallès, Jules, 244
Van Helmont, Ioan, Baptista, 17
Văcăreşti (poeţii), 297
Verga, Giovanni, 214

Scanned with CamScanner

Verne, Jules, 205,
Vianu, Tudor, 152, 301, 308
Vigny, Alfred de, 118
Virgiliu, 10, 14, 18, 35
Vissarion, I. C., 201
Vlahuță, Al., 190, 209, 217, 218, 240
Vlădescu, G. M., 251

W

Walther, Baltazar, 22
Walzel, O., 285
Winckelmann, I. J., 152
Wissowatius, Andrea, 16, 17

Z

Zamfirescu, Duiliu, 204, 206, 215, 227, 244, 246, 249, 259
Zamfirescu, G. M., 251
Zola, Emile, 244
Zonaras, 14

Scanned with CamScanner

SUMAR

UMANISMUL CRONICARILOR 5

CRONICARII MUNTENI 21

VASILE ALECSANDRI 38

PROZA LUI EMINESCU 81

SATIRA EMINESCIANĂ 103

LUCEAFĂRUL 134

EMINESCU ȘI CLASICISMUL 152

TIPOSOCIOLOGIA LUI CREANGĂ 162

I. L. CARAGIALE 175

POEZIA LUI GEORGE COȘBUC 189

I. AL. BRĂTESCU-VOINEȘTI 204

I. A. BASSARABESCU 226

O SUTĂ DE ANI DE ROMAN 236

POEZIA LUI ION PILLAT 258

G. CĂLINESCU ROMANCIER 367

POETICA LUI G. CĂLINESCU 285

ÎNCEPUTURILE LITERATURII NOI 300

INDICE DE NUME 309

Scanned with CamScanner

Lei 11

CANTEMIR
ALECSANDRI
EMINESCU
CREANGĂ
CARAGIALE
COȘBUC
BRĂTESCU-
VOINEȘTI
BASSARABESCU
PILLAT
CĂLINESCU

EDITURA SCRISUL ROMÂNESC

Scanned with CamScanner